

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Doctorado en Estudios Literarios



TESIS DOCTORAL

**Los conflictos entre la identidad individual y la identidad colectiva en
la literatura rusa de la época de la revolución**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ana Mabel Pérez Martínez Cáceres

Director

Jesús García Gabaldón

Madrid, 2016

Los conflictos entre la identidad individual y la identidad colectiva en la literatura rusa de la época de la revolución

Ana Mabel Pérez Martínez Cáceres

Director de tesis: Dr. Jesús García Gabaldón



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
Doctorado en Estudios Literarios
Tesis doctoral

Madrid, 2015

Índice

Agradecimientos

0. Introducción.....	1
Justificación.....	1
Objetivos generales y específicos. Contribuciones originales.....	18
Metodología.....	24
Antecedentes históricos, literarios y filosóficos.....	38
1. Alexander Blok. El tenor trágico de su época.....	76
1.1 Introducción.....	76
1.1.1 Biografía del autor.....	76
1.1.2 Objetivos del capítulo.....	79
1.2 Antecedentes literarios y filosóficos.....	82
1.2.1 Simbolismo.....	82
1.2.2 Antecedentes literarios y filosóficos rusos.....	85
1.2.3 Antecedentes literarios y filosóficos alemanes.....	88
1.3 <i>Pueblo e Intelligentsia</i> (1908).....	91
1.4 <i>Intelligentsia y Revolución</i> (1918).....	108
1.5 Escritos de 1918.....	123
1.5.1 <i>Los doce</i>	123
1.5.2 <i>Los escitas</i>	126
1.5.3 <i>Arte y Revolución</i>	130
1.5.4 <i>¿Qué hacer ahora?</i>	133
1.6 <i>El ocaso del humanismo</i> (1919).....	138
1.7 Conclusiones – <i>Sobre la misión del poeta</i> (1921).....	148
2. Eugenio Zamiatin. El revolucionario hereje.....	157
2.1 Introducción.....	157
2.1.1 Biografía del autor.....	157
2.1.2 Objetivos del capítulo.....	161
2.2 Antecedentes literarios y filosóficos.....	163
2.3 El Yo en <i>Nosotros</i> (1921).....	175
2.4 Conclusiones.....	211

3. Sigismund Krzyzanowski. El escritor inexistente.....	216
3.1 Introducción.....	216
3.1.1 Biografía del autor.....	216
3.1.2 Objetivos del capítulo.....	220
3.2 Antecedentes literarios y filosóficos.....	224
3.3 <i>Alguien</i> (1921).....	227
3.4 <i>Autobiografía de un cadáver: criatura biconvexa vista desde dentro, desde fuera y desde ella misma</i> (1925).....	229
Desde dentro.....	229
Desde fuera.....	241
Desde ella misma.....	258
3.3 Conclusiones.....	275
4. Conclusiones.....	279
Bibliografía.....	291
Apéndice I. Traducciones del ruso al español.....	314
<i>Pueblo e Intelligentsia</i> de A. Blok.....	314
<i>Intelligentsia y Revolución</i> de A. Blok.....	323
<i>Panmongolismo</i> de V. Soloviov.....	333
<i>Escitas</i> de A. Blok.....	334
<i>Tengo miedo</i> de E. Zamiatin	335
<i>Sobre sintetismo</i> de E. Zamiatin.....	340
<i>Alguien</i> de S. Krzyzanowaki.....	348
Resumen.....	355
Summary.....	360

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente al Dr. Jesús García Gabaldón por haberme brindado su apoyo en todo momento. Por orientarme para no perder el camino en la inmensidad rusa para así poder llevar el presente trabajo a buen término, y por sus consejos bibliográficos necesarios e imprescindibles para lograr un rigor científico en la metodología de trabajo, definición de conceptos y aplicación de teoría. Es decir, le agradezco haberme enseñado el quehacer investigador como si de un oficio se tratara. Igualmente, le agradezco su paciencia ante mi compulsivo optimismo¹ en lo referente los tiempos de escritura.

Agradezco al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, y al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Conaculta, por haber creído en mi proyecto y otorgarme una Beca para estudios en el extranjero, su apoyo fue fundamental para poder llevarlo a cabo. Me enorgullece contar con el reconocimiento de tan reconocida institución.

Quiero agradecer al decano de la Facultad de Filología, el Dr. Dámaso López García por haberme orientado en la elección del director de mi tesis. A la directora del Programa de Doctorado en Estudios Literarios, la Dra. Eugenia Popeanga Chelaru por su apoyo durante estos años. Y al Dr. Peeter Torop por haber compartido su sabiduría filológico-literaria.

Gracias a Regina, a Natalia, a María José y Oscar. A mi madre y a mi padre. A mis abuelos. A Yeray. A mis tíos, a Ángel, a Philip, a Zhanna, a Rustem, a María, a Fernanda, a Claudia, a Claudia y Pedro, a Inés, a Lionel, a Raquel y José Carlos, a Javi, a Lili, a Javi, a Esperanza, y a Francesca y Matías.

¹ García Gabaldón 2001: 16.

Para mis hermanas

0. Introducción

Varlam Shalámov narra, con la enorme potencia de la brevedad y sobriedad que le enseñaron los más de quince años en los campos de trabajo soviéticos, su tránsito de regreso de la muerte:

Я был испуган, ошеломлен, когда в моем мозгу, вот тут – я это ясно помню – под правой теменной костью – родилось слово, вовсе непригодное для тайги, слово, которого и сам я не понял, не только мои товарищи. Я прокричал это слово, встав на нары, обращаясь к небу, к бесконечности:

– Сентенция! Сентенция!

И захохотал.

– Сентенция! – орал я прямо в северное небо, в двойную зарю, орал, еще не понимая значения этого родившегося во мне слова. А если это слово возвратилось, обретено вновь тем лучше, – тем лучше! Великая радость переполняла все мое существо.

Сентенция! Я сам не верил себе, боялся, засыпая, что за ночь это вернувшееся ко мне слово исчезнет. Но слово не исчезало.

Сентенция – что-то римское, твердое, латинское было в этом слове. Древний Рим для моего детства был историей политической борьбы, борьбы людей, а Древняя Греция была царством искусства. Хотя и в Древней Греции были политики и убийцы, а в Древнем Риме было немало людей искусства. Но детство мое обострило, упростило, сузило и разделило два этих очень разных мира. Сентенция – римское слово. Неделью я не понимал, что значит слово «сентенция». Я шептал это слово, выкрикивал, пугал и смешил этим словом соседей. Я требовал у мира, у неба разгадки, объяснения, перевода. А через неделю понял – и содрогнулся от страха и радости. Страх – потому что пугался возвращения в тот мир, куда мне не было возврата. Радости – потому что видел, что жизнь возвращается ко мне помимо моей собственной воли.

Прошло много дней, пока я научился вызывать из глубины мозга все новые и новые слова, одно за другим. Каждое приходило с трудом, каждое возникало внезапно и отдельно. Мысли и слова не возвращались потоком. Каждое возвращалось поодиночке, без конвоя других знакомых слов, и возникало раньше на языке, а потом – в мозгу².

² “Me sentí asustado, aturdido cuando en mi cerebro, aquí – y eso lo recuerdo claramente –, bajo el parietal derecho, nació una palabra, una palabra del todo inútil en la taiga, una palabra que no solo no entendí yo, sino tampoco mis compañeros. Lancé aquella palabra en un grito alzándome en la litera y dirigiéndome al cielo, al infinito:

– ¡Sentencia! ¡Sentencia!

Y solté una carcajada.

– ¡Sentencia! – aullaba a bocajarro hacia el cielo del Norte, hacia las dos auroras, aullaba sin comprender el significado de la palabra que había nacido en mí. Y si aquella palabra había regresado, si volvía de nuevo a mí, ¡mejor que mejor! Una enorme alegría llenaba todo mi ser.

¡Sentencia! Yo mismo no me lo podía creer, y me daba miedo dormirme: no fuera que por la noche la palabra que había regresado a mí volviera a desaparecer. Pero la palabra no desaparecía.

Sentencia; algo de romano, de sólido y latino había en aquella palabra. La Roma antigua se dibujaba en mi infancia como una historia de luchas políticas, de luchas entre hombres; en cambio la Grecia antigua era para mí el reino del arte. Aunque Grecia tuvo sus políticos y asesinos, y en Roma no faltaron hombres de arte. Pero mi infancia afiló, simplificó, estrechó y partió en dos estos dos mundos tan diferentes. Sentencia es una palabra romana. Me pasé una semana sin comprender qué significaba la palabra sentencia. La susurraba, la gritaba, espantaba y hacía reír con aquella palabra a mis vecinos. Exigía del mundo, del cielo, que me desvelara el secreto, que me lo explicara, me lo tradujera... Y al cabo de una semana lo comprendí, y me estremecí de miedo y de alegría. De miedo, porque me espantaba regresar a un mundo para el que se me habían cerrado las puertas de retorno. Y de alegría porque comprobaba que la vida volvía a mí ajena a mi propia voluntad.

Pasaron muchos días hasta que aprendí a llamar desde las profundidades del cerebro, una tras otra, a nuevas y nuevas palabras. Cada una de ellas regresaba con dificultad, surgía de pronto y por separado. Los pensamientos y las palabras no volvían seguidos. Cada uno regresaba solo, sin la escolta de otras palabras conocidas, y la palabra surgía primero en la lengua y solo luego en el cerebro”.

Шаламов Варлам Т. “Сентенция”. *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. I. Москва: Художественная литература, Варриус, 1998. С. 357-364. Trad. Ricardo San Vicente.

Las palabras le otorgan el reingreso a la vida desde donde se encontraba, a la orilla de las aguas negras del Aqueronte.

Antes de que las palabras surgieran de nuevo, el personaje-narrador-autor sentía a la muerte en él, no sólo como resultado de tantos años en los campos de Kolimá, los peores dentro de los círculos de campos soviéticos, también por la conciencia de que lo único que le quedaba pegado a los huesos, era la amargura, la rabia (Злоба). En su regreso a la vida, poco a poco brotaron otros sentimientos aún en estado embrionario: primero la indiferencia, luego el miedo, y finalmente la piedad por otros seres vivos. Un día, sin previo aviso, sin haberlas buscado, regresan las palabras, y la epifanía le devuelve la consciencia de su ser *humano*, de su estar en el mundo, de su existir.

El relato de Shalámov descubre a un individuo, él mismo, pero en ningún momento deja atrás al grupo que lo rodea. De hecho, la narración comienza con la descripción de la vida en contacto con la Naturaleza, al lado de sus compañeros presos, poco a poco se va individualizando hasta que aparecen las palabras: “primero en la lengua y hasta después, en la mente”. El lenguaje resulta formador de conciencia de sí y por lo tanto creador de identidad y de vida. La revelación de las palabras llena el vacío interno, quita ese *velo* que lo hacía percibir la realidad como *a través de una niebla* y, junto con ellas, aparecen poco a poco el resto de los sentimientos.

De aquí surge la motivación para el presente trabajo de investigación. La *sentencia* que alberga el relato, ese dicho grave y sucinto encierra la siguiente doctrina: el lenguaje hace al ser, lo crea y le otorga vida. Al perder las palabras, al operar por años con sólo una veintena de palabras, se pierde el ser. Si el lenguaje es rico, enriquece al ser; y al contrario, si el lenguaje es pobre y limitado, el ser será pobre y limitado; y, si el lenguaje se pervierte y vacía, como sucedió en Rusia a principios de siglo veinte, el ser se pervierte y se vacía

igualmente. El lenguaje es pues, no sólo medio de expresión sino también el espacio de la experiencia.

El lenguaje es aquella cosa que forma al ser, pero sobre todo, es aquello que le otorga libertad; una libertad como la que define Blok en palabras de Pushkin:

Отчета не давать; себе лишь самому / Служить и угождать; для власти, для ливреи / Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи; / По прихоти своей скитаться здесь и там, / Дивясь божественным природы красотам, / И пред созданиями искусств и вдохновенья - / Безмолвно утопать в восторгах умиленья - / Вот счастье! Вот права!³

Una libertad que defiende y ha defendido siempre la literatura.

Traducido en literatura, el lenguaje es capaz de dar cuenta de lo abyecto de la realidad, de explorar los abismos de lo humano, y de dar un sentido al absurdo. También es capaz de liberar de la sumisión y el conformismo, de dar voz a espíritus críticos, de burlar censuras, de despertar mentes adormecidas; de unir lo que de otra forma no hubiera sido posible, de mostrar lo invisible para los ojos, de transformar la esclavitud en libertad: de liberar a las palabras de corsés impuestos, de mutilaciones brutales y de olvidos silenciados. Todas las palabras se unen en el punto en el que se crea el sujeto, tanto en la ficción como en la realidad.

La relación entre lenguaje e identidad es compleja, variada, multifacética. A lo largo del presente trabajo, que se basa en textos literarios y ensayísticos, se intenta descubrir dicha relación, caracterizarla y explicitar lo que de ella se puede definir. El punto de partida es la idea de que la identidad se crea a partir del lenguaje y es a través del lenguaje que toma las diferentes formas y diversidades que la componen. Ninguna identidad es fija ni unidimensional. La identidad aquí se comprende como la conjunción de muchas y distintas particularidades.

³ “No servir... / a nadie, a nadie rendir cuentas, no complacer / más que a uno mismo, no inclinar la cabeza ni / la conciencia, ni el espíritu ante el poder / y la servidumbre. Errar por la rosa de los vientos / según su solo y libre albedrío, admirando / las maravillas de la naturaleza y ante la obra de arte y la inspiración, / ahogarse en silencio, soñar en el éxtasis. / ¡Esa es la felicidad! ¡Nuestro derecho!” *Sobre la misión del poeta*. Trad. Jesús García Gabaldón.

Hay dos rasgos siempre presentes en una identidad individual: el ser y la sociedad a la que pertenece. Ambos son independientes pero también complementarios, no hay uno sin el otro. Como el lenguaje es formador de identidad, resulta necesario también insertarlo en la definición; así, se establece un diálogo entre el lenguaje y el contexto en el que se encuentra inmerso. De esto se desprende la justificación de una necesidad de estudiar al sujeto como inserto en el discurso, en este caso, en el discurso literario.

Dentro del discurso literario, el diálogo entre lenguaje y contexto toma forma de código que da voz a la ideología del texto literario, ideología que se encuentra más que en el contenido narrado en la forma de contar, en la inscripción del sujeto en el discurso. “Though the artist is free to distort and deform, to introduce fantastical and grotesque elements into his work, the starting point for this magical and mythic apprehension of the world resides in language, in its musical and evocative powers” (Ehre, 130). La aprehensión del mundo y del sujeto a través del lenguaje es uno de los puntos sobre los que aquí se diserta.

La sentencia del filósofo P. Chaadáyev de 1829 que señala que: “Las palabras escritas han sido el vehículo para comunicar aquello que tenían prohibido pronunciar” (Chaadáyev, x)⁴ parece no tener caducidad. A través de ellas, los escritores rusos desde un siglo antes de la Revolución, discuten los conflictos entre la identidad individual y colectiva presente en su país, conflictos que cambiaron de la mano de los conflictos sociales y político-económicos. Después de la revolución de 1917 y a partir de 1918, las palabras escritas denuncian el proceso de pérdida y desaparición de la identidad individual a la que forzaba la nueva doctrina. El mito del origen del socialismo ruso coincide con el origen de la desaparición de la identidad individual.

⁴ Incluso sus propias palabras encontraron censura en Rusia. La obra de Chaadáyev fue prohibida durante su vida y la impresión de sus obras sólo fue permitida en 1913. En 1917 volvió a ser prohibido bajo el régimen soviético. En 1935 se publicaron cinco de sus cartas pero el editor fue detenido al poco tiempo. Fue hasta después de la perestroika que su obra pudo ser publicada. Cf. Novikova, XXXIII.

Con el socialismo cambió fundamentalmente la relación del individuo con la sociedad. Durante la era zarista, el individuo se definía en gran medida por su relación con el Estado, con el monarca o con Dios. Con la llegada del nuevo régimen, el individuo se redefinió como únicamente miembro de la sociedad o colectivo. El colectivo se entendía como “the space where the individual would have the opportunity to achieve genuine self-fulfilment as a member of the group” (Pinnow, 654), es decir, el ser se entendía sólo como miembro de algo más grande, como parte de otra cosa, nunca desde lo particular. Esto tuvo consecuencias directas en la vida diaria e incluso en la muerte: una persona no podía terminar con su vida porque se entendía que no se pertenecía a ella misma sino al colectivo. Los bolcheviques hicieron desaparecer la dicotomía entre individuo y sociedad.

El nuevo régimen borró cualquier línea que separara al individuo del colectivo, se comprendía al individuo sólo a través de los ojos del colectivo y siempre en oposición a éste, como una amenaza, de modo que era una comprensión contradictoria que generaba múltiples problemas, el principal: la desaparición del individuo. Desde los bolcheviques, el sistema soviético impuso la obligación de entender todos los aspectos de la vida y la muerte como éxito o fracaso del colectivo. Éxito o fracaso del que dependía el mantenimiento del sentimiento de absoluto control que denominaron “orden social”.

El proceso de disolución del individuo en el colectivo tomó fuerza con el gobierno bolchevique liderado por Lenin, continuó avanzando a lo largo de los años veinte y fue definitivo a partir de 1928 cuando Stalin tomó el poder absoluto y comenzaron los Planes quinquenales de colectivización, no sólo de la tierra, también de la literatura, las artes y los humanos. Un proceso, por lo demás, común a todos los estados totalitarios ya que la idea de perfección utópica que persiguen, tiraniza el alma humana y provoca la alienación del individuo.

La desaparición del individuo se evidencia en las memorias de quienes sobrevivieron a aquellos años en general, y en particular aquellos que sobrevivieron después del Gulag. Ante la lectura de estas memorias, sobresale un elemento por ser constante en todas ellas: los supervivientes comparten un sentimiento de pertenencia; pertenencia al menos a ellos mismos, que les otorga la capacidad de detener la expansión del vacío que terminaba con la vida. Un vacío que en gran parte se debía a que, incluso la lógica más básica, la había pervertido el gobierno a través del lenguaje⁵. Es a partir de la constante lectura de obras rusas que surge la necesidad de realizar una indagación histórica, basada también en textos, que ayude a comprender los procesos que hicieron desaparecer la identidad individual, y el cómo dichos procesos eliminaron toda posibilidad de cualquier tipo de libertad.

Es en los textos literarios y ensayísticos donde mejor se encuentra plasmado el proceso de pérdida y desaparición de la individualidad, y de los conflictos identitarios. Especialmente los autores rusos de los años veinte se preocupan por estos temas pues los vivieron en carne propia. En ellos surge la necesidad de un sentimiento de pertenencia, la necesidad de forjar una identidad individual en condiciones de convivencia con la colectiva, sin perder ni una ni la otra. En todo esto, la realidad social, cultural y política tiene un papel definitivo que es imposible ignorar. Los textos literarios a los que aquí se hace referencia tienen como función también dar a sus autores prueba de una existencia que de otra forma les era negada. Los autores de los que aquí se trata son autores de la otredad, de la alteridad, y por lo tanto, opuestos a la rigidez soviética.

La presente es una investigación diacrónica de la cual es posible estudiar los cambios y modificaciones en el tiempo a través del estudio de momentos particulares, es decir, a través de lo sincrónico. El estudio avanza cronológicamente, comienza en 1908 cuando aún estaba

⁵ Nadeshda Mandelshtam, por ejemplo, a quien V. Shalámov dedica "Sentencia", describe en sus memorias *Contra toda esperanza* (Воспоминания), de 1970, el estado de no-persona que se había convertido en su segunda naturaleza.

muy vivo en la memoria y la conciencia, el intento de revolución de 1905 y la sangrienta respuesta del gobierno. La investigación continúa a través de la Revolución de Octubre de 1917, la Guerra civil, y finaliza en 1925 después de la muerte de Lenin y el comienzo de los años de luchas intestinas por el poder dentro del partido. Dicho periodo histórico estuvo cargado de importantes movimientos sociales que luchaban contra el abusivo poder económico, político y social del Estado. Las narraciones y ensayos elegidos responden a situaciones históricas específicas que marcaron cambios importantes dentro de la sociedad rusa y que los autores logran ilustrar y analizar con claridad.

Los textos objeto de análisis son: de Alexánder Blok, *Pueblo e Intelligentsia* (*Народ и Интеллигенция*) de 1908, *Intelligentsia y Revolución* (*Интеллигенция и Революция*) de 1918, y *El ocaso del humanismo* (*Крушение Гуманизма*) de 1919. Asimismo se analiza la novela *Nosotros* (*Мы*) de 1921 de Evgueni Zamiatin y posteriormente los cuentos *Alguien* (*Некто*) de 1921 y *Autobiografía de un cadáver* (*Автобиография Трупна*) de 1925, de Sigismund Krzyzanowski. En todos los casos se toma en cuenta para el análisis la totalidad de la obra de los autores. Los textos aquí analizados buscan socavar desde la raíz el miedo y la rigidez, la soledad y el aislamiento impuestos.

La línea de investigación que aquí se abre tiene todavía varios autores y obras más a través de los cuales continuar la indagación histórica. La Unión Soviética existió durante muchos años durante los cuales las identidades fueron mutando y adaptándose a nuevas circunstancias. Son muchos los autores que buscaron dar un sentido al absurdo soviético y definirse a través de las palabras, encontrar una identidad que les permitiera existir. En esta línea resultan imprescindibles F. Sologub, L. Gumilov, A. Ajmátova, M. Tsvetáeva, O. Mandelshtam, V. Maiakovski, D. Jarms, M. Bulgákov y A. Platónov, principalmente. Existen quizás, muchos más pero los mencionados son, a mi parecer, los más relevantes para el tema que aquí interesa hasta 1940.

En las obras de estos autores también es posible rastrear isomorfismos, correlaciones y semejanzas con los textos aquí presentados. Por ejemplo, M. Bulgákov en *Diabolada* de 1923 y *Corazón de perro* y *Huevos fatales* de 1925, a través de la sátira y la ironía, el autor parodia y critica los constructos del “nuevo hombre soviético” cuya identidad se basaba en la utopía de la construcción del socialismo. El autor es un experto en replicar lo pervertido y sin-sentido del discurso soviético, de la ideología oficial y del vaciado de contenido de las palabras. Las palabras toman significados absurdos que se escuchan en los personajes de sus cuentos que a su vez se transforman en situaciones absurdas que reflejan lo absurdo de la realidad. Bulgákov vivió bajo constantes vejaciones por parte de Stalin y murió deprimido y silenciado.

La literatura absurda de Daniil Jarms, Konstantin Vaginov y Alexander Vvedenski no son solo una reacción contra el absurdo cósmico de la existencia, lo metafísico o lo ilógico de la irracionalidad, sino también son expresión de la sensibilidad del artista chocando contra las brutales injusticias y las particularidades de una vida en un Estado que se autoproclamaba el más progresivo, igualitario y justo en la historia de la humanidad (Gibian, 15). En realidad en aquel Estado el abismo entre las palabras y los hechos era inconmensurable.

Andréi Platónov en sus dos novelas, *Chevengur* (Чевенгур) de 1927 y *La excavación* (Комлован) de 1930, realiza un análisis exhaustivo de los discursos ideológicos del nuevo poder, del sin-sentido del discurso soviético. Su conciencia sociológica, agudizada por el trabajo con los obreros, le permiten poner el eje en el individuo que, mientras más colectivizado, más solo se siente. El autor describe los conflictos identitarios que llevan a la extinción del «yo», desapareciendo al individuo incluso físicamente, llevándolo a la muerte. Sus obras son simbiosis entre cultura, individuo y lenguaje en el que el medio impacta sobre el individuo de manera absoluta, aplastándolo y desapareciéndolo.

Son obras que encuentran eco en la afirmación de M. Foucault de 1977: “me doy cuenta de que no he escrito más que ficciones. No quiero, sin embargo, decir que esté fuera de la verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, «fabrique» algo que no existe todavía, es decir, «ficcione»” (Larrosa, 160). La literatura se convierte en un poder apropiable que puede hacerse funcionar en contra de los sistemas de dominación. El discurso modifica la identidad y a su vez a la literatura, pero igualmente funciona hacia el lado contrario, la literatura, como máxima expresión del discurso, tiene la capacidad de transformar la identidad, darle vida y liberarla.

Los ejemplos continúan explorando los conflictos identitarios a lo largo de los años veinte hasta encontrarse con lo aberrante del lenguaje estalinista. El lenguaje había llegado al extremo cuyas consecuencias expresa el personaje de V. Grossman en 1965: “Cuando vivía en el campo, Iván Grigórievich había constatado incesantemente la natural aspiración de los hombres a escaparse de la alambrada, a volver con sus mujeres e hijos. Pero en libertad se había encontrado con gente liberada del campo, y su hipócrita sumisión, el miedo a expresar los propios pensamientos y el horror ante un nuevo arresto eran tan grandes que parecían todavía más encarcelados que cuando se hallaban en los campos de trabajos forzados” (130). El individuo perdió absolutamente toda la libertad y fue forzado a una irracionalidad de paranoia y de miedo, especialmente a partir de 1928.

Los textos elegidos para este trabajo comparten, entre otras, la capacidad de ser particulares y universales. Hablan de un tiempo y espacio muy grandes pero son comprendidos desde el punto de vista de quien escribe. Los autores eligen escribir sobre los puntos de inflexión que resultan las directrices en el camino elegido. Los autores son a la vez protagonista y narrador, lo que convierte el proceso de escritura en un ejercicio de autoconocimiento y autodefinición. Otra de las características que comparten es el

reencuentro con uno mismo, la importancia de la individualidad y el autoconocimiento que ayudan a crear una identidad individual como antídotos de la masificación. Son obras que reflejan el compromiso social, ético y moral de los autores. El proceso de una emergencia temprana de voces críticas de la nueva ideología y sus formas se hizo explícito en el ensayo y se desarrolló particularmente en el género narrativo.

Las obras analizadas reflejan la rapidez con la que los artistas fueron capaces de ver la desintegración de la realidad. En aquellos días, los cambios sucedían tan rápido y eran tantos, que la sociedad no tenía tiempo para asimilarlos hasta que de pronto una nueva realidad los abofetea, una existencia ficticia que la ideología soviética disfrazaba bajo la máscara de un futuro ideal. Todas las obras elegidas representan una forma de resistencia ante el proceso de masificación y estandarización en un solo modelo, ante la pérdida del ser y la pérdida de todo tipo de libertad. Las narraciones son una visión temprana de lo que serían las últimas consecuencias de la Revolución de Octubre y que vuelven a tener relevancia debido al proceso de globalización, igualmente caracterizado por la masificación, en el que estamos inmersos.

El hilo conector de las obras elegidas se encuentra esencialmente en el contenido temático, sin embargo, comparten también otras características. Una de las cuales es haber sido escritas por autores que inicialmente apoyaron la revolución pero que después de ser testigos de las formas en las que evolucionó se volvieron tan críticos con ella como lo habían sido con el régimen anterior. Son obras que contienen múltiples referencias a su realidad social, histórica y política, que de manera implícita y principalmente a través de marcadores semánticos, sitúan al lector en el tiempo y relacionan emisores, receptores y textos tanto dentro como fuera de los mismos. Asimismo, las narraciones describen las escisiones presentes en Rusia, las externas y las internas, las individuales y sociales así como las históricas.

En el primer capítulo, son analizados en profundidad tres ensayos del poeta Alexander Blok. El primero de 1908: *El pueblo y la intelligentsia* (*Народ и Интеллигенция*); el segundo, como continuación del anterior, *Intelligentsia y Revolución* (*Интеллигенция и Революция*) de 1918, y el tercero: *El ocaso del humanismo* (*Крушение Гуманизма*) de 1919. En los tres ensayos Blok muestra cómo la revolución rusa es una consecuencia derivada de una crisis de la visión humanista del mundo que produce como resultado la privación de la libertad del individuo. Alexander Blok es un poeta simbolista, uno de los movimientos modernistas rusos en los que el lenguaje y sus diferentes posibilidades de uso eran discutidos y experimentados. Algunas de las teorías y transformaciones del discurso creadas por los modernistas se utilizaron después como estandartes de la revolución y con el tiempo se pervirtieron hasta convertirse en discurso soviético.

Asimismo, en el primer capítulo se incluye un apartado en el que se discute la producción artística del poeta durante el año de 1918, año en el que los bolcheviques tomaron posesión total del poder y la Revolución dio lugar a la Guerra Civil. Se da cuenta de lo social y lo político, de manera obligatoriamente abreviada y condensada para mantener la unidad temática, junto con el análisis literario con la intención de esclarecer los lazos entre los cambios producidos en los diferentes niveles. Blok es uno de los autores más relevantes tanto por sus ideas sobre la literatura y el arte como por sus ideas vanguardistas y su implicación socio-política.

Los Simbolistas son los precursores de los juegos de metamorfosis de las palabras que el realismo socialista convirtió en deformaciones aberrantes.

The Symbolist poets and philosophers such as Valerii Briusov, A. Bely, A. Blok, and Viacheslav Ivanov exposed many of the “microbes” that nurtured and transfigured Russian literature in its subsequent metamorphoses. ... Above all, the Symbolists granted the word a special privilege, imbuing it with an enunciatory and celebratory quality that Socialist Realism would exaggerate even further in the 1930s and 1940s. (Erich, 1994)

Los Modernistas fueron quienes buscaban romper con las formas antiguas y volverse en contra de las normas artísticas establecidas por la aristocracia rusa. También cuestionaban el

papel del artista dentro de la sociedad. Algunos de ellos, Blok incluido, proponían entender el arte no sólo como instrumento estético sino también como elemento capaz de cambiar la sociedad y consecuentemente influenciar en la política. Muchos de los movimientos modernistas tuvieron sus pares en otros países, no sólo en Rusia el principio del siglo veinte llegó cargado de cambios, artistas e intelectuales se reunían para analizarlos y crear arte.

Algunos de los grupos escribían un Manifiesto y existían alrededor de él, algunos grupos resultaron influyentes, otros no, algunos prevalecieron, otros desaparecieron tan pronto como fueron creados. Uno de estos grupos de intelectuales rusos tomó su nombre a partir de una visión romántica e idealizada de los solidarios e invencibles guerreros a caballo que habitaron lo que hoy es el sur de Rusia: los Escitas (Скифы). Evgueni Zamiatin fue miembro de este grupo y es el segundo de los autores estudiados en la presente disertación, un incansable revolucionario.

El segundo capítulo analiza de Zamiatin la novela *Nosotros* (*Мы*), una distopía de 1921. Es un análisis que atraviesa la poética del autor expresada en sus ensayos. Los paralelismos sociales y la feroz crítica al régimen Leninista le ganó las etiquetas de anti-revolucionario y enemigo del pueblo y sus obras fueron prohibidas. En *Nosotros*, Zamiatin expresa la pérdida de la identidad individual, la pérdida del «Yo» frente al «Nosotros» dentro de la identidad colectiva. Describe las formas en las que esta última, instalada como forma de vida, aniquila la individualidad. A través del discurso del protagonista y de los juegos con los pronombres personales de la primera persona en singular y en plural, el autor presenta la escisión del individuo. Por un lado está la razón, donde el individuo ha interiorizado su pertenencia y obligaciones para con el colectivo, y por el otro lado está el amor, el erotismo, los impulsos sexuales, todos los impulsos humanos imposibles de ignorar y gobernar.

En la novela pareciera imposible reconciliar ambas partes viviendo dentro de un sistema colectivo, sin embargo, Zamiatin presenta una solución al problema: liberarse de las

cadenas del colectivo, del «Nosotros», para ser libre como un guerrero escita, i.e., pertenecer al colectivo sin convertirse en su esclavo, sin perderse a uno mismo. Vivir como un guerrero escita significa ser invencible, nunca conformarse con una única y última revolución, nunca volverse estático, vivir en la continua búsqueda de movimiento y cambios.

Zamiatin también perteneció a otros grupos literarios. Uno de ellos es el de los Hermanos Serapión (Серапионовы братья), quienes luchaban por la soberanía y libertad de la creación artística. Otro grupo era el que publicaba en la revista titulada *Instancia* (Заветы); este grupo de artistas buscaban regresar a la riqueza inherente de las palabras en ruso, dejando atrás las influencias francesas o latinas. Buscaban “concentration on the word, linguistic experimentation and verbal play, exploitation of the evocative power of language, interest in fantasy and the grotesque” (Ehre, 131). La influencia de estos grupos persistió a lo largo de los años veinte.

El tercer capítulo está dedicado a dos de los cuentos de Sigismund Krzyzanowski, un autor brillante y prolífico ignorado como escritor durante su vida. Los cuentos analizados, sumamente representativo de la totalidad de la obra del autor, se titulan *Alguien* (Некто) de 1921 y *Autobiografía de un cadáver* (Автобиография трупна) de 1925. Son narraciones que contienen, en las palabras de sus personajes, densas discusiones filosóficas; el autor es un escritor ingenioso con especial maestría en el lenguaje. Las historias son autobiográficas así como representación ficcional de la realidad. Mucho del autor caracterizado como “conocido por ser desconocido”, un escritor que fue “Литературным небытием, честно работающим на бытие”⁶ (Perel'muter, 9) está presente en sus historias: ninguno de los personajes tiene un nombre propio, se representan como no-personas, uno de ellos firma bajo el seudónimo “y otros”, uno más se pregunta “si será posible juntar su yo con su medio yo, con un poco de yo, etc.”.

⁶ Inexistencia literaria que honestamente trabajó sobre la existencia.

Además, los personajes viven las mismas situaciones históricas que el autor: la revolución de 1905, la Primera Guerra Mundial, las revoluciones de 1917, la Guerra Civil y la instalación de un sistema totalitario. Mientras más avanza la Historia, más colectivizado y más solo se siente el individuo. Krzyzanowski muestra cómo “la vida rusa se construía desde las alturas de la vida estatal, y se construía mediante la violencia” (Berdiaev, 1997: 265). Para 1925, la extinción del «Yo» era casi total y la identidad individual continúa desapareciendo hasta que finalmente alcanza la muerte física. En el apéndice se incluye la traducción del ruso al español de *Alguien* (*Хекмо*), inédito en español al momento de la traducción, con los objetivos de acercarlo al lector de habla hispana y hacer hincapié en la importancia que tuvieron los hechos históricos de los primeros años del siglo veinte en el imaginario ruso.

Como es tradición en Rusia, los pensadores perceptivos e independientes, como los autores elegidos para la presente disertación, fueron censurados. El nuevo gobierno soviético resultó ser mucho más intolerante que los regímenes anteriores y por lo tanto, la voz de los artistas ganó autoridad moral. La mayor parte de los artistas fueron marginados, prohibidos, perseguidos, atacados, exiliados, asesinados o enviados a campos de trabajo. Su producción artística fue también prohibida y destruida o escondida en los archivos de la Checa. Todo esto no era sólo por estar en contra de los abusos y autoritarismo del Estado, sino primordialmente, porque a través de sus obras ayudaban a crear conciencia. Estos artistas tenían una excelente capacidad para separar las partes del todo y de esta manera analizar cada una de las partes del barbarismo en el que el concepto de ser humano se estaba transformando en ser soviético.

V. Soloviov en “La idea rusa” de 1888, sostiene que: “en ningún sitio se teme tanto a la verdad como en la jerarquía de nuestra Iglesia, en ningún sitio los inferiores tienen tanto miedo de los superiores como en su dirección espiritual, en ningún lugar hay tanta «mentira piadosa», pese a que precisamente allí deberían considerarla inmunda” (1997: 199). Lo

mismo puede ser afirmado acerca del partido bolchevique, después denominado soviético, la nueva religión después de 1917. Y el filósofo continúa refiriéndose a su época: “sólo la conciencia rusa está privada de libertad en Rusia... por eso el horror de la desolación invade el lugar sagrado, y la muerte del espíritu sustituye la vida espiritual, y la espada espiritual, el verbo, se cubre de orín, suprimida por la espada del Estado” (1997: 200), desgraciadamente, después de un periodo de respiro y medias libertades, después de la revolución, la situación empeoró.

Así, con el cambio del zarismo al socialismo lo único que cambió fue el nombre de la religión, antes cristianismo ortodoxo, después de 1917: socialismo soviético, ya que los íconos permanecieron pero con otros rostros a los cuales adorar. El fanatismo con el que muchos abrazaron el socialismo era igual de enfermo que el anterior, como enfermo era el planteamiento de que todos los individuos le pertenecían al nuevo Dios, el cual tomó diversos nombres: el colectivo, Lenin, Stalin, el Partido. Del mismo modo como la religión absorbe al individuo, desapareciéndolo como un elemento del todo, los bolcheviques abrazaron al individuo como elemento del colectivo, entre otras razones porque comprendían muy bien que éste es uno de los métodos más efectivos para tener vigilancia y control sobre las personas.

El mundo soviético proclamó hostilidad hacia la burguesía, hacia el individualismo, hacia la experimentación y hacia la libertad. Lo leninista-marxista-socialista (expresión tan absurda como: cristiano-musulmán-judío⁷) era colectivo, autoritario y mesiánico. Prometía un nuevo mundo, apelaba, sobre todo, a aquellos colectivos que habían sido discriminados por el régimen anterior (la gran mayoría de la población), prometiendo un paraíso en el futuro; en las promesas falsas y la violencia se basa su éxito. El mundo soviético es producto del oportunismo y el populismo. Es traidor, manipulador y violento. Sobre este punto se vuelve

⁷ Una analogía bien atinada tomada de R. Service. *La historia de Rusia en el siglo XX*.

más adelante.

También, con la llegada del nuevo régimen, empeoró la terrible relación entre los artistas y la autoridad, llegó a ser desgastante y tortuosa para los primeros y divertimento para los segundos⁸. Bajo el terror, las traiciones y amenazas, la realidad orilló a una existencia cercana a la demencia, en constante estado de alerta y completamente escindidos entre su personalidad real, creativa y libre, y otra que cumpliera con la rígida normativa (especialmente la estalinista), teniendo que esconder su verdadero ser. Lo que el gobierno permitía eran creaciones grises, realizadas bajo fórmulas prefabricadas y siempre pendientes de la entrometida nariz de los censores. Los autores elegidos no sólo nacen de movimientos históricos precisos sino que además generan movimientos y consecuencias. Ficción y realidad forzosamente confluyen en aquellos años en Rusia.

La fuerza que impulsa a Blok a escribir es la necesidad de lucha para mejorar las condiciones de vida, particularmente a través del mejoramiento de la relación entre las diferentes esferas sociales rusas. Al poeta lo mueve una auténtica mortificación ante el abismo que separaba a unos grupos sociales de otros. Entonces, irrumpe la revolución y la violencia que trajo consigo. Para Zamiatin la fuerza que lo mueve es la necesidad de continuar la lucha pues mucho antes de lograr conseguir los objetivos planteados inicialmente, ya se pervertían, se olvidaban, se deformaban hasta llegar a ser su opuesto. Y el individuo estaba siendo forzado a desaparecer. El cuento de Krzyzanowski es posterior al periodo de la Guerra Civil; para entonces la lucha cambia, la fuerza que mueve al escritor son necesidades más básicas de espacios propios, pues la revolución se transformó en lo equivalente a Ícaro: un mito destinado al fracaso, que caminaba como los cangrejos, hacia atrás. Así pues, la situación obliga a la búsqueda de satisfacción de necesidades mucho más

⁸ Basta recordar, por ejemplo, la llamada telefónica del camarada Stalin al escritor M. Bulgákov una madrugada después del suicidio del poeta Maiakovski en 1930, para cuestionarlo sobre su lealtad al Partido.

primarias y profundas que antes.

Para finales de 1922 la instalación de la Unión Soviética era definitiva y la consecuencia primera se tradujo en una necesidad de espacio para el individuo perdido en el colectivo, el abismo se había expandido y ahora también separaba al individuo de su ser. Las narraciones se inclinan con el paso de los años cada vez más hacia el interior del ser, hacia la búsqueda de anclajes que ayudaran a detener la expansión del abismo, la escisión, la desaparición, la muerte en vida.

Objetivos:

El objetivo principal del presente trabajo de investigación es estudiar obras literarias rusas de la época de la revolución a las que recorre un mismo tema que ha sido poco estudiado o reconocido y que, sin embargo, se presenta como una constante, esto es, la evolución de los conflictos entre la identidad individual y la identidad colectiva junto con la correspondiente pérdida de libertades. Los textos literarios y ensayísticos objeto de análisis en el presente trabajo comparten muchas características que van más allá de la época y lugar en la que fueron escritas, siendo la principal y literaria, el tema de los conflictos identitarios. Tema que es abordado desde distintos puntos de vista y en diferentes momentos en el avance de la consolidación del estado soviético, es decir, diferentes momentos históricos, dentro de un periodo de transformación total de la cultura de rusa a soviética.

El presente es un trabajo de investigación en el que se estudian las formas en las que la historia de una colectividad afectó a la individualidad. Una colectividad en continuas guerras, y enfrentamientos violentos, con cambios sociales, cambio de siglo y cambios ideológicos. Se estudian las repercusiones formales de todo ello buscando romper con la significación existente mostrando las condiciones bajo las que se desarrollaron los conflictos identitarios en la Rusia de principios del siglo veinte. Se muestran los cambios en la consciencia colectiva que impactaron tanto en la identidad colectiva como en la individual a través de intentos de supervivencia del «Yo» a la colectivización soviética, dentro del mismo colectivo soviético.

El orden que sigue el análisis es dictado puramente por la fecha que cada autor asignó a los textos, avanzando cronológicamente, pues otra de las metas es comprender bajo qué mecanismos se forzó a la identidad individual a disolverse en la identidad colectiva. El presente trabajo de investigación no es el primero ni el único en tratar el tema de la identidad

durante la era soviética, algunos de los trabajos anteriores han servido de apoyo y están citados a lo largo de los siguientes capítulos. La diferencia y originalidad de la presente disertación estriba en el hecho de que los conflictos se rastrean e intentan comprender a partir de expresiones literarias analizadas de una manera global, i.e., realizando un análisis que incluye todas las partes tanto intra como extra textuales.

El presente trabajo de investigación está centrado en tres autores que son representativos de la evolución de los primeros años de la Unión Soviética, desde 1917 hasta 1925. En ningún caso se ha buscado establecer una única lista de autores que tratan el tema de la identidad en Rusia pues éstos son muchos y variados. En el apartado destinado a las conclusiones se presentan algunos de los que tratan este mismo tema y que no se han incluido por la obligación que impone la necesidad de limitar la investigación, pero que dejan abierta una línea de trabajo. En ningún caso se ha intentado dar una respuesta ni definición única al tema de la identidad ni individual ni colectiva, la compleja dicotomía se expone en todas sus dificultades y recovecos en un intento de esclarecimiento de las relaciones entre individuo y colectivo en un espacio y tiempo determinado.

Un objetivo más es avanzar en el estudio y presentación de diferentes metodologías de análisis de textos literarios dentro de un contexto multidisciplinar. Se presenta un análisis literario que busca desentrañar las relaciones entre emisores, receptores y textos, tanto dentro como fuera de los mismos. Es un análisis al que es posible denominar holístico y que se desarrolla en el apartado dedicado a la metodología.

Otro de los objetivos de la presente disertación es la recuperación de textos que resultan relevantes no sólo para la comprensión de la cultura rusa sino también para la comprensión de algunas de las características humanas presentes en todas las culturas. Como ya se ha explicitado, el ser humano es discurso y la materia de la literatura son las palabras, por lo tanto, estudiar las palabras literarias, expresión máxima del discurso, permite comprender

mejor el contorno histórico, social y antropológico que rodea dicho discurso. Lo anterior también facilita la comprensión de momentos históricos específicos con características similares.

En el ensayo de 1919, Alexander Blok, haciendo referencia al siglo diecinueve menciona que: “Однако главная задача будущего историка культуры XIX столетия - проследить эти сплетения во всех тонкостях, найдя для них сжатую формулу, которая была бы для будущего человечества остерегающим маяком, а не новой многотомной диссертацией⁹ (Blok, 4: 343). Bajo la esperanza de no ser una disertación de muchos tomos se busca también rastrear todas las sutilezas que permitan recuperar la memoria histórica con el propósito de no permitir el olvido de nuestro pasado para así poder comprender mejor el presente en el que nos encontramos insertos. Pues es a través de las sutilezas que se descubren las conexiones con los conflictos identitarios actuales.

Ante la despersonalización llevada a cabo por el Sistema soviético, los artistas buscaban retratar de alguna manera al individuo, recuperarlo del anonimato, de la obscuridad, traerlo a la vida, buscaban que el sujeto fuera el protagonista, no las masas, al menos en el espacio que se abre en los textos. A través de las creaciones artísticas los artistas se permitieron aflorar su auténtico ser, abrir un espacio donde el obligado exilio interior pudo ser superado. En los textos el ser es en libertad en toda su pluralidad en oposición a la monotonía de la realidad soviética encorsetada. Los escritores y pensadores que expresaron aversión por la sociedad prosaica y vulgar fueron y son aún relegados al margen de la vida social donde están prácticamente neutralizados y no ofrecen ningún peligro. Esta es una de las similitudes y paralelismos con nuestro presente que obliga a reflexionar.

Un paralelismo más es una de las características de los estados totalitarios que se

⁹ “La principal tarea del futuro historiador de la cultura del siglo XIX es rastrear estos entrelazados en todas sus sutilezas, encontrando así para ellos una concisa fórmula que sea para el hombre del futuro una luz guiadora de advertencia y no una nueva disertación de muchos tomos”.

expresa en la narrativa, esto es, la existencia de: “much useless information is transmitted between human beings in the form of «lectures» via radio but no real knowledge (i.e. anything that would change their understanding of their condition)” (Pennavaria, 234), lo que mantiene a la población en estado adormecido. Algo que es muy criticado en la novela analizada en el segundo capítulo de la presente investigación, y que resulta relevante en la actualidad. La televisión e internet, la era del exceso de información se parece demasiado a las distopías descritas en la literatura rusa de comienzos del siglo veinte. Resulta obligatorio cuestionarse la presencia de demasiada información inútil y el poco conocimiento que ayude a comprender la condición de nuestro presente.

Las obras y los protagonistas que aquí se analizan, aunque ficción, son un retrato de la realidad y del autor, sin pertenecer ninguna al realismo puro. Son obras que, como afirma Bajtin, dialogan con su entorno, con lo social y con lo histórico, “la literatura es una parte inalienable de la cultura y no puede ser comprendida fuera del contexto de toda la cultura de una época dada” (Bajtín, 2002: 247). La literatura encierra un potencial interpretativo y crítico nada desdeñable en una época como la nuestra, donde los procesos de comunicación cultural están cada vez más mediados por una puñado de discursos publicitarios sostenidos por las instituciones de una democracia virtual que fomenta la globalidad en lo que se refiere a las prácticas económicas, financieras y tecnológicas, y al mismo tiempo, la especialización y separación en todos los saberes, hecho especialmente preocupante en el caso de las humanidades.

La literatura se comprende pues, como aprehensión histórica y filosófica de la realidad que ayuda a comprenderla y aprender de ella. La memoria se traduce en responsabilidad no sólo con el presente sino también con el futuro.

Otro de los objetivos del presente trabajo es recuperar una de las líneas de resistencia a las políticas totalitarias de la doctrina socialista. En particular, la resistencia a la política que

pretendía limitar y esposar la creación artística en todas sus expresiones así como la expresión y vivencia de una individualidad.

La prohibición, la inexistencia, el mutismo, la censura, van de la mano con la represión, la opresión, la destrucción y cohesión como formas de control aún vigentes. Una forma de luchar contra el mutismo es a través de la traducción de obras literarias que abordan la problemática que hoy en día persiste y continúa enmudecida desde la historia, la sociología y la antropología. En el apartado de apéndices se incluyen las traducciones de dos de los ensayos de Blok: *Pueblo e Intelligentsia* de 1908 e *Intelligentsia y Revolución* de 1918, el poema titulado *Escitas* de 1918 y su antecedente de V. Soloviov titulado *Panmongolismo* de 1894; dos de los ensayos de Zamiatin: *Tengo miedo* de 1921 y *Sobre sintetismo* de 1922; y el cuento de Krzyzanowski titulado *Alguien* de 1921.

Desde el punto de vista literario se recuperan autores de gran valor literario y humanístico, que precisamente por hablar del silencio impuesto, sin mencionarlo explícitamente y de ahí su grandeza, fueron silenciados. Todos ellos son maestros de la palabra y la composición literaria, innovadores para su tiempo, conocedores eruditos de su lengua y suficientemente valientes como para utilizarla, y sobre todo usarla para expresar aquello que era prohibido, y denunciar la perversión del lenguaje, la vacuidad de los discursos de poder, la ideología y forma de vida masificadora impuestas, la uniformidad de ideas, de acción y de obediencia, como formas que mutilan la dignidad humana.

La presente disertación tiene como objetivo último, recalcar la importancia que tiene tanto la literatura como su promoción, estudio y comprensión dentro de cualquier sociedad al ser ella una simbiosis entre cultura, antropología y lenguaje. De tal suerte que este objetivo se traduce en una defensa de la literatura, del humanismo y de las Humanidades en general, como un elemento fundamental para el desarrollo de cualquier sociedad. A través del análisis de las obras ensayísticas y narrativas, y de la poética de los autores, se vuelve aparente la

importancia de la literatura para la creación de una conciencia colectiva. Una conciencia colectiva entendida en un sentido positivo, esto es, respetando al individuo a la vez que se reconoce como miembro de un conjunto.

Metodología:

La presente investigación es el estudio de un fenómeno literario desde una perspectiva humanística global. Es un estudio comparativo tanto interno como antropológico y filosófico, de tal manera que la investigación versa sobre lo social, lo ideológico, lo discursivo y lo formal. Los conceptos centrales son la identidad y el lenguaje, que llevan implícita la ideología, el simbolismo y la escisión (la ruptura en más de un nivel). En la presente investigación se reconocen las palabras como el “material privilegiado de la comunicación humana” (Voloshinov, 38). Como toda investigación dentro del campo de la literatura comparada, se basa en el principio básico de establecer relaciones narrativas y simbólicas, causales y textuales, a partir de indicios dentro de los textos. Asimismo, se establecen relaciones exegéticas, es decir, relaciones con la realidad de fuera del texto; ya sea en forma de extratextualidades, intertextualidades, o paralelismos y espejos de sociedades y culturas.

Para estudiar un fenómeno tan complejo que involucra varios aspectos, una sola metodología, sólo sociológica o sólo textual resultaría en un análisis sesgado y empobrecido. Por esta razón, se ha creado una metodología que es síntesis de diversas metodologías, utilizando la posibilidad de traducibilidad de distintas metodologías comparables¹⁰, sin perder el rigor necesario para un análisis científico. Se toma la literatura como punto de partida para analizar, explicar, ejemplificar e ilustrar un tema que recorre buena parte de la historia rusa.

Al ser la identidad un concepto tan amplio, posibilita estudiarlo desde múltiples perspectivas, aquí se presentan tres diferentes miradas expresadas en tres diferentes estructuras. Cada una presenta sus particularidades y puntos de vista poniendo énfasis en aquello que se considera más relevante. Un estudio como este, en el que se observa un

¹⁰ Cf. Torop, P. Translation as translating as culture. *Sign system studies*. Vol. 30, no. 2, 2002. p. 593-604.

fenómeno tan complejo desde diferentes perspectivas, resulta esclarecedor en varios aspectos: el histórico, el lingüístico, el sociológico, el psicológico y el formal. Así, se descubren relaciones entre elementos que no parecieran estar conectados y que sin embargo, lo están, es una genealogía en términos foucaultianos. En palabras de Bajtín, el procedimiento permite escuchar el diálogo que mantienen los textos literarios entre sí, especialmente si son textos que ha producido una misma cultura.

Para este ejercicio se toman tres autores y algunas de sus obras ya mencionados. El elemento literario en común es la oposición y resistencia intelectual a las directrices de la política artística y cultural del poder soviético que prohibía la experimentación al ser ésta una característica propia de la burguesía, y la burguesía debía ser aniquilada por la dictadura del proletariado. Dicha oposición se manifiesta en el uso de la metáfora, la alegoría, la ironía, los cuentos filosóficos, los juegos de palabras y las combinaciones estilísticas con las que los autores dejan clara su intención de denuncia en una dinámica que mezcla veracidad y ficción. Al establecer analogías entre las obras elegidas es posible evidenciar el proceso por el cual los ciudadanos soviéticos perdieron su individualidad y al transformarse en colectivo perdieron la libertad.

El ejercicio de reunir en un único texto (uno por capítulo), la posición y opiniones de un autor expresadas a lo largo de toda su producción literaria sobre un mismo tema, al principio podría parecer inconexo pero poco a poco, comienza a escucharse el diálogo entre los diferentes textos producidos y entonces es posible crear una tipología de sus creencias y pensamientos. Es posible establecer una posición básica del autor o una evolución coherente que se repite dentro de sus textos de diferentes formas. Este procedimiento, observado por P.

Torop, es también una de las herramientas utilizadas en la presente disertación al tomar en cuenta para el análisis de las obras elegidas, la totalidad de la obra del autor¹¹.

Al ser la base del estudio el análisis literario y filológico de las obras, éste se realiza a partir del original de las obras en ruso para conservar la riqueza y matices que cada autor imprime en su obra, de otra manera se perdería demasiado del texto en traducciones, y para cumplir con el rigor filológico necesario. Se pone mucha atención al lenguaje, elección de palabras y expresiones en los textos para ser congruente con la idea de la importancia del lenguaje en la definición del ser y su entorno. Las particularidades propias de la lengua rusa, aquello que no comparte con la lengua hispana y es relevante para el tema a tratar, se explica ya en el desarrollo del análisis o en notas a pie de página.

Un factor más que le da unidad al presente trabajo, es el tipo de interpretación de las obras o textos. Se establecen relaciones entre el contexto y el lenguaje así como relaciones entre lenguaje y sujeto, para cada autor y entre ellos. Al establecer analogías entre las obras elegidas, se vuelve evidente el proceso por el cual a los ciudadanos soviéticos les es prohibido cualquier atisbo de individualidad y son transformados en un único colectivo, perdiendo así toda libertad. Analogías que son posibles debido a la claridad de los autores para comprender y plasmar diferentes procesos humanos en el devenir de la historia y representarlos ayudados de una gran riqueza literaria.

Al comienzo de cada capítulo se sitúa al texto dentro de su contexto, se habla acerca del autor ofreciendo una breve bibliografía que incluye los aspectos más relevantes; se habla acerca del momento socio-histórico-político en el que fue concebida la obra así como también se menciona el recibimiento de la obra dentro de su espacio socio-cultural. A continuación, se presenta una descripción de los antecedentes literarios y filosóficos específicos de la obra y el autor. Se exponen los objetivos particulares del capítulo y entonces

¹¹ Cf. Torop, P. op. cit.

comienza el análisis de la obra que va de lo general a lo particular, comienza con el género literario al que pertenecen los textos, se describen sus características generales y poco a poco se avanza hacia las particularidades de cada uno. Finalmente, se incluye un apartado de conclusiones que responden a los objetivos planteados. A lo largo de la exposición, se explicitan los datos históricos relativos al periodo temporal que abarca el capítulo.

En todos los capítulos también se mencionan los elementos morfológicos tanto externos (número de capítulos, subtítulos, espacios en blanco, etc.), como internos (por ejemplo, la organización secuencial), de cada una de las obras analizadas. Se buscan los motivos que nacen de abstracciones de imágenes a través de una historia, se analiza su evolución en el tiempo y en diversos autores. Se descubren recurrencias y obsesiones que se han convertido en metáforas profundas, se establecen juegos de relaciones. Las obras aquí tratadas son todas diferentes manifestaciones del discurso prosaico (ensayístico y narrativo principalmente), entendido en su más amplia acepción, como aquello opuesto a la poesía. Es por esto que las obras aquí estudiadas van del ensayo a la distopía al cuento fantástico o narración filosófica. Diferentes formas que presentan un mismo tema: los conflictos entre la identidad individual y la colectiva entre el antes y después de la revolución.

En la presente introducción se incluye un apartado con los datos históricos, los antecedentes literarios y filosóficos generales y necesarios para ayudar a la comprensión del periodo de estudio.

Al comprender que ninguna verdad es absoluta, sino que hay diferentes verdades y cada una depende del contexto en el que se encuentre, se justifica el haber tomado en cuenta para el análisis de los textos literarios, el contexto social, histórico y político que los rodea, contextos entendidos como extra e intra textualidades que dialogan con el texto literario. De lo anterior se desprende que no existe una respuesta absoluta, última ni definitiva al problema de la identidad, de su formación o desaparición pues se comprende que el pensamiento no

avanza nunca en línea recta puesto que toda verdad parcial sólo adquiere su verdadera significación en relación al conjunto. Se comprende al sujeto desde la perspectiva foucaultiana, un sujeto que se construye a través de las prácticas de liberación o de sujeción que se encuentran en su entorno cultural.

De esta manera, se busca realizar una indagación histórica a través de textos literarios que permita encontrar cuál era el estado del individuo, de la identidad individual en la Rusia pre-revolucionaria y bajo qué mecanismos se obligó al individuo a diluirse en la totalidad de la colectividad perdiéndose a sí mismo por completo y por lo tanto, perdiendo todas las libertades. Es un análisis de las transformaciones del discurso que a su vez tuvieron consecuencias directas en las identidades, que a su vez tuvieron repercusiones en el discurso literario. La presente disertación es el comienzo de esta línea de investigación que rastrea isomorfismos, correlaciones y semejanzas dentro y fuera de los textos literarios.

La inclusión de la literatura como parte integral de un análisis de un fenómeno socio-cultural tiene como primer corolario, en términos de una semiótica lotmaniana¹², la revaloración de la importancia de la literatura dentro de la dinámica del sistema. En términos foucaultianos, la literatura o ficción, como él la llama, se comprende como un tipo de discurso que puede ser analizado dentro de la Teoría del análisis de los discursos que recorre su obra¹³. Esto obliga a concebir los textos literarios como una parte integral de toda cultura, a pesar de ser específica, y encontrarse dentro de un espacio y tiempo específicos, y al mismo tiempo, se concibe al texto como totalidad en sí mismo, con un contenido, estructura interna, forma, etc.

El segundo corolario, menos explícito y no obstante de gran importancia, es la afirmación de la responsabilidad moral del individuo para con la Historia. Ambas

¹² Cf. Lotman, Y. *Universe of the mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana UP, 1990; Lotman, Uspenskij. *Semiotics of Russian Culture*. Ann Arbor: University of Michigan, 1984

¹³ Cf. Foucault, Michel. *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós, 2003; *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos, 1997; *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2008.

metodologías, la de Yuri Lotman y Michel Foucault, comparten los mismos objetivos que persigue la investigación histórica. La particular forma de ambos autores de entender los textos literarios los transforma en sujetos-objetos históricos, lo que posibilita entenderlos como un espejo a través del cual es posible estudiar la Historia. Se necesitaron ciertas condiciones de posibilidad para que el texto apareciera, condiciones que influenciaron y determinaron el texto y, a su vez, el texto creó nuevos discursos y transformó los existentes.

La investigación histórica en términos foucaultianos se denomina Genealogía¹⁴, se basa en una arqueología de los discursos que consiste en la búsqueda de puntos de quiebre o discontinuidades en la Historia. Puntos que, dentro de la cultura rusa son fácilmente detectables y resultan fundamentales para comprenderla. Encontrar y descubrir dichos puntos de quiebre, permiten observar desde el extrañamiento¹⁵ aquello que anteriormente se consideraba normativo. Después de la aparición de la discontinuidad o rompimiento, la existencia, las tradiciones y el ser se comprenden diferente.

La literatura entonces, al tener como material que lo forma el lenguaje, se comprende como un tipo de discurso. El lenguaje describe tanto a la cultura como al individuo, teniendo como máxima expresión a la literatura. Por lo tanto, el discurso de la literatura ayuda a comprender tanto al individuo como al conjunto o cultura al que pertenece. Asimismo, los discursos no sólo traducen los sistemas de dominación sino que también son una herramienta que puede ser usada para luchar en contra de dichos sistemas de dominación; son una especie de poder apropiable.

Uno de los objetivos implícitos de esta metodología, es descubrir formas del pensamiento alternativas que desafíen las necesidades que se encuentran en los modos de pensamiento tradicionales. Uno de los mejores ejemplos es el principio de *Las palabras y las*

¹⁴ Una metodología histórica de base nietzscheana.

¹⁵ Mismo extrañamiento (Остранение) definido por Víctor Shklóvski.

cosas, una cita de Borges de la categorización de la mítica enciclopedia china resulta el mejor ejemplo de la posibilidad de pensar lo imposible, la afirmación de que todas las clasificaciones en el universo son arbitrarias. En ese mismo libro, Foucault “muestra los *imposibles* modos de pensamiento que fueron, sin embargo, bastante posibles para nuestros cercanos antepasados...” (Gutting, 41). La sola exhibición de tales discursos, de aquellos que posibilitan lo imposible, contiene un efecto desestabilizador.

Así, crear ficción no es sólo crear contenidos y estructuras, sino saber relacionar y posibilitar aquello que no era posible ni relacionable. La ficción es el espacio en el que el lenguaje se desdobra hasta el punto en que confirma la realidad y por lo tanto la refleja, la describe, la cuestiona y la crea. El lenguaje, y la literatura por consiguiente, siempre han tenido capacidad transgresora pues el acto de crear fuerza a pensar en formas que describen el ser y su entorno. La literatura obliga a jugar con el lenguaje y con la experiencia, rompiendo límites y expandiendo el ser. El acto de crear, de escribir, otorga también conocimiento y por lo tanto, autonomía. El autoconocimiento es la propuesta de Foucault para que el sujeto obtenga soberanía dentro de cualquier sistema con mecanismos de control.

Al definir al texto literario como un mecanismo insertado dentro de una cultura específica que toma de ésta y que a su vez produce significado, inserta al texto dentro de historia de dicha cultura. De manera que se toma al texto literario también como memoria en partida doble. Memoria que ayuda a recrear la historia de un cierto periodo de tiempo en el pasado y que, al entenderlo y estudiarlo, nos ayudan a comprender nuestro presente. Y memoria que recupera, y traduce para su difusión, obras de autores que en su tiempo fueron censurados y silenciados.

Especialmente en la cultura rusa importa todo aquello que está fuera del texto. La literatura rusa está llena de diálogos con las obras que preceden a cada una y diálogos con su historia. Es por esta razón que la presente disertación avanza cronológicamente; para permitir

evidenciar los cambios y acomodos generados en el transcurrir del tiempo, es una linealidad a la que el contexto obliga. Las obras de Vladimir Soloviov, Lev Shestov y Nicolái Berdiáev ayudaron como apoyo para entender la historiografía dentro del contexto ruso. Para tener una visión más amplia sobre el imaginario ruso se incluyen las obras filosóficas de Fédor Dostoievski, Nicolái Berdiáev, Dmitri Lijachov, Piotr Chaadáev, Alexéi Jomiákov, Iván Kirevski, Constantín Leóntiev, Ivanov-Razumnik, Piotr Kropotkin, y Pavel Florenski, entre otros.

Al hablar de Rusia resulta imposible separar su historia de su literatura y su literatura de su filosofía, sobre todo, a partir del siglo diecinueve. Influyen de manera decisiva las unas en las otras, creándose unas a otras. El compromiso social, ético y moral de los escritores y artistas rusos obligó a cambiar la historia: los relatos sobre los campesinos y el pueblo ruso de principios del diecinueve desembocaron en la emancipación de los siervos de 1861, pero fueron precisamente las condiciones deplorables del pueblo las que llevaron a los escritores a describirlas. También dentro de la ficción, el cronotopo es un espacio específico que habla del personaje y de alguna manera lo crea de la misma forma en que el personaje define el cronotopo al que pertenece. La descripción que hace Bajtín de un texto: “plantea la cuestión textual en términos de producción de sentido y, en consecuencia, en función de la respuesta activa del lector como participante en ese proceso textual” (Sánchez-Mesa, 3). Definición del dialogismo bajtiniano dentro y fuera del texto.

Los artistas, a través de su obra, protestan, exponen, denuncian, lo que crea una complicidad entre sociedad y artistas e intelectuales. Las obras aquí analizadas son historias que contienen una especie de *renacimiento* gradual de los protagonistas, el paso gradual de un mundo a otro, de una consciencia a otra que busca no sólo al protagonista, también al autor y a la totalidad social frente a las condiciones históricas. La ficción, como la poesía,

no sólo es una realidad verbal: también es un acto. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no sólo es autoconocimiento sino autocreación. El lector, a su vez, repite la experiencia de autocreación del poeta y así la poesía encarna en historia. El arte es intervención sobre la realidad, no sólo representación

y contemplación... Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico, lo cambia. (Paz, 2008: 67)

El escritor ruso, por tradición, es comprometido con su patria, socialmente responsable, consiente de su realidad.

Cada poeta o escritor se inventa su propia mitología y tiene sus propios dioses, el desarrollo de la situación social y política, el entorno histórico del escritor son algunas de las fuentes de las que bebe para crear dicha mitología, es por eso que al encontrar y describir características similares en varios escritores de una misma época ayude a descifrar dicho momento histórico junto con todas sus características. Especialmente cuando la sociedad, los escritores se encuentran ante la desintegración de un sistema que había imperado durante muchos años y que de pronto cambia profundamente a una velocidad vertiginosa. Detrás del lugar de los dioses de los escritores elegidos hay un trasfondo común, un mismo idioma, y una misma historia.

Siguiendo la estética de Bajtín que se basa en la relación entre el hecho y la apropiación estética de tal hecho, se denomina como contenido del texto literario a la apropiación de hechos en una forma estética¹⁶. Por ejemplo, la generación de las revoluciones del '17, las revoluciones en sí y las consecuencias en la población: los conflictos identitarios, la miseria, el frío, la traición, la desolación, la soledad, la muerte, etc., hechos pre-estéticos, se apropian estéticamente y se reproducen en la literatura. Los cambios culturales, que son subjetivos, se pueden apropiar a través de esta transformación estética.

El presente análisis, al tener como una de sus herramientas la metodología foucaultiana, es también una analítica interpretativa “analítica porque sigue el camino de Kant y Heidegger de estudio de las condiciones de posibilidad de lo real, más que lo real en sí mismo. E interpretativa porque comparte significados de la cultura estudiada en vez de plantear una

¹⁶ Cf. Bajtin, M. El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.

explicación externa” (Dreyfus y Rabinow, 138). La interpretación resultante no es una expresión de los significados compartidos, sino una “lectura pragmática guiada acerca de la coherencia de las prácticas de tal cultura” (Kharkhordin, 9). De tal suerte que la presente es una analítica interpretativa basada en textos literarios sobre los conflictos identitarios que tienen como primera consecuencia la pérdida de la libertad.

De la teoría de la sociología de la literatura de Lucién Goldmann¹⁷, se entiende al texto literario como reflejo de la sociedad que la produce y viceversa. Al producirse un texto literario que es producto de la sociedad, necesariamente afecta a ésta última en una constante retribución de la una a la otra, esto convierte al texto en algo dinámico y vivo. Estas ideas son paralelas a la teoría de semiótica lotmaniana que asigna al lenguaje artístico en general una doble función: ser comunicativo y a la vez modelizador.

La metodología también está basada en los trabajos de Mijaíl Bajtín¹⁸ en el sentido en que no se da preferencia ni se quita valor ni a la estructura ni a los contenidos pues se entiende que ambos son parte integral de la obra. Este es un punto en el que también coincide la semiótica pues expresa que “el contenido conceptual de la obra es su estructura” (Lotman, 1970: 23). Según del Prado Biedma, el estudio de un texto literario debe ser tanto ideológico o político, como de la resonancia simbólica o carga simbólica presente en el texto, el alcance ideológico, la profundidad moral o psicológica. Y en particular poner atención al contexto e ir individuando hasta llegar al personaje principal o héroe en el que lo público se convierte en privado. Es una aventura interior del ser ontológico o profundo¹⁹. Es decir, todos los niveles dentro y fuera de un texto literario son relevantes.

¹⁷ Cf. Goldmann, L. *El hombre y lo absoluto*. España: Península, 1968; *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Nueva visión, 1971.

¹⁸ Cf. Bajtín, M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991; *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

¹⁹ Cf. del Prado Biedma, J. *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1999.

Se estudia la puesta en discurso del no-discurso, del proceso de vaciar a las palabras de su significado, la puesta en discurso de la identidad colectiva que dio lugar a la muerte del individuo. El discurso manipulador fortaleció al poder junto con la puesta en acción del terror rojo son procedimientos discursivos que inmovilizaron a la población. El moralismo soviético que se sabía completamente falso llegó al punto de significar en los discursos, incluso lo contrario de lo que se afirmaba. En oposición, se estudia también el discurso de la literatura que es la relación “no de un hombre a un mundo, no de un adulto a sus fantasmas o a su infancia, no de un literato a una lengua, sino de un sujeto parlante a ese ser singular, difícil, complejo y profundamente ambiguo (puesto que se designa y da su ser a todos los otros seres, incluido a él mismo) que se llama lenguaje” (Foucault en Larrosa, 153). Se estudia también la puesta en discurso de individuos que buscaron devolverle a las palabras justo valor.

Cada lenguaje posee en sí mismo sus propias claves de interpretación y por lo tanto hay que sustituir el trabajo de desciframiento de significados por el esfuerzo por analizar la red de conexiones de los significantes. El lenguaje no traduce el pensamiento porque el lenguaje se autoimplica, no dice nada si no es las palabras y las frases que dice (Larrauri, 11). El lenguaje polifónico de la narrativa refleja al personaje y al revés. Son elementos que hablan desde el centro mismo de la obra. La escritura se comprende como una forma de modificar la percepción de la realidad y por lo tanto la literatura se comprende como una forma más de conocimiento, de posibilidad de aprehender el mundo, pues el lenguaje, aquello que forma la obra literaria, está siempre ligado a un contexto.

En una sociedad donde las formas simbólicas se institucionalizaron, predeterminaron y controlaron hay mucho espacio para establecer códigos y modos de interpretación a favor del sistema hegemónico y no a favor del sujeto forzado a vivir encasquetado en dichas formas simbólicas. Uno de los primeros cambios que establece el nuevo régimen es de orden semántico, las palabras toman nuevos significados y nuevos matices, en la mayoría de los

casos, se vacían de significado imposibilitando la comunicación entre unos y otros, la comunicación con uno mismo y con el entorno. La ideología que se difunde de diferentes formas y en diferentes formatos y presentaciones, es muy poderosa y los efectos que produce son perceptibles a través de sus consecuencias en las prácticas cotidianas.

El sujeto no soberano para Foucault es concebido de igual manera por la semiótica

lotmaniana:

La cultura entonces, se define como un sistema de relaciones que se establecen entre el hombre y el mundo. Este sistema por un lado regula el comportamiento humano y por el otro, determina cómo él modela el mundo. Desde el punto de vista social, la cultura es un sistema de relaciones entre el hombre y el colectivo. En este sentido, la relación entre el hombre y el grupo social puede ser considerada como un diálogo comunicativo: el grupo social reacciona al comportamiento del individuo, hasta un punto considerable lo regula, y el individuo reacciona ante el grupo social (y en general a la realidad que lo rodea). (Lotman, Uspenskij. x)

Comparten la idea de tomar las partes como inmanentes y además como parte del sistema. Es la concepción de un sistema holístico en el que la suma de las partes es más que la totalidad. Ya que el individuo reacciona ante su medio y el medio ante el individuo. Lo que aquí se presenta es una sucesión de textos que versan sobre la pérdida de la individualidad en el proceso de soviétización como una resistencia ante ello.

La costumbre de presentar la realidad en sistemas de pares, como lo describe Levi-Strauss al analizar los mitos, que según él, no son más que representaciones de la realidad, ha sido costumbre en el lenguaje humano como una forma de comprender el mundo pero también para clasificarlo. Así, el cristianismo se opone al paganismo, los civilizados a los bárbaros y en estos días, el primer mundo al resto de los mundos. Durante la era soviética, el proletariado se opuso a los enemigos del pueblo, a los contrarrevolucionarios, a los agitadores antisoviéticos, a los burgueses, a los espías extranjeros, a los empresarios, a los kúlaks²⁰ y a todo colectivo o individuo que no sirviera para los intereses del Partido. Todas las oposiciones, los adjetivos, eran un eufemismo de la frase de Lenin: con nosotros o contra nosotros.

²⁰ Término probablemente creado por Lenin y que aniquiló la vida de millones de personas.

Tales etiquetas impuestas a una inmensa mayoría de la población rusa a lo largo de la era soviética fueron sólo el principio de la perversión y castración del lenguaje llevado a cabo por el aparato soviético. A pesar de o debido a la vaguedad intelectual de los nuevos adjetivos se convirtieron en palabras predilectas del Partido, pues dentro de esas categorías cabía cualquier persona. “Al amparo de su ambigüedad se deslizan dos pseudoideas, dos supersticiones igualmente nefastas: la primera es dar por sentado que existe sólo una civilización o que las distintas civilizaciones pueden reducirse a un modelo único”, la dictadura del proletariado; “la otra es creer que los cambios de las sociedades y culturas son lineales, progresivos y que, en consecuencia, pueden medirse. Este segundo error es gravísimo” (Paz, 1972: 30). En occidente se aprendió muy bien la fórmula y se creó la propaganda política del miedo rojo, un *ellos* contra *nosotros* que justificó y sigue justificando la desaparición de cualquier intento de gobierno que sea contrario a intereses de monopolio capitalista.

Todas estas diferentes aproximaciones a los textos, al lenguaje, a la identidad, a la realidad y la libertad aquí descritas, se conjugan en una metodología de análisis de textos, de discursos, de sujetos, de historias y de prácticas que se desarrolla a lo largo del presente trabajo de investigación.

La transcripción utilizada del ruso al español se basa en la adoptada por la Asociación Española de Profesores de la Lengua Rusa. A ella se añade el uso de la tilde al considerarse una herramienta muy útil para denotar la debida acentuación y para ayudar a una lectura correcta. En cualquier caso, se ha intentado que las traducciones sean comprensibles y cercanas al lector en español.

Todas las traducciones de Alexánder Blok son mías. También son mías las traducciones de citas de los ensayos de Evgueni Zamiatin, y de las obras que se refieren a Sigismund

Krzyzanowski. En general, todas las traducciones de citas provenientes del ruso también son más a menos que se indique lo contrario.

En el apéndice al presente trabajo de investigación, se encuentran algunas de mis traducciones del ruso al español. Dos ensayos y un poema de A. Blok: *Pueblo e Intelligentsia e Intelligentsia y Revolución*; el poema *Escitas*, y de V. Soloviov el poema *Panmongolismo* de 1894 (la traducción de las dos poesías no es lírica, es literal pues tiene como objetivo ayudar a la comprensión del tema que aquí se trata). Dos ensayos clave en la obra de E. Zamiatin: *Tengo miedo* de 1921 y *Sobre sintetismo* de 1922. Y un cuento de S. Krzyzanowski: *Alguien* de 1921. Son obras todas que no se han traducido anteriormente al español directo del ruso; en el caso de Blok, las traducción existente provienen de una traducción del ruso al alemán y del alemán al español y por lo tanto, han perdido mucho del original. En el caso de Zamiatin son inéditas en español. Y en el caso de Krzyzanowski el cuento era inédito en español al momento de su traducción.

La bibliografía está organizada en tres partes. La primera corresponde a las ediciones de las obras principales utilizadas tanto en ruso como en español, la segunda parte corresponde a la bibliografía general y en la tercera parte se encuentra la bibliografía consultada en ruso. Las obras clásicas rusas se presentan en una edición en español con el objetivo de acercarlas al lector de habla hispana.

Historia, filosofía, literatura y pensamiento rusos.

En este punto se mencionan los momentos históricos que son clave para entender las condiciones de las que surgió la posibilidad de una revolución en la forma en la que se produjo y las consecuencias que tuvo. Dado que la historiografía no es el objeto de la presente disertación, la revisión histórica no es exhaustiva. Los puntos que se mencionan responden a la necesidad de explicitar momentos históricos que influyeron directamente en la configuración de la identidad rusa, tanto individual como colectiva, puntos que dejaron marca en el imaginario colectivo, en la literatura y en la historia del país. Es una revisión histórica que ayuda a comprender el porqué de la elección de los textos literarios que se analizan en la presente investigación así como los textos en sí mismos. La historia de Rusia está ineludiblemente trenzada con su literatura, de manera que en esta breve reseña se entrelazan literatura, filosofía e historia rusas.

Para comprender un imaginario particular también es importante estudiar el espacio físico en el que éste se desarrolla. Rusia es un país demasiado grande sin fronteras físicas marcadas. Los rusos han desarrollado un sentimiento colectivo muy fuerte debido a su historia: han tenido que sobrevivir a un clima muy duro, a una geografía muy diversa y vasta, a vecinos agresivos que los atacaron en varias ocasiones y, a déspotas, ineficientes e inexpertos gobernantes. Esto los ha obligado a desarrollar un sentimiento de comunidad muy fuerte, por instinto de supervivencia, era imposible vivir en el individualismo debido a la dificultad de la vida en tales condiciones. No obstante, la ideología de la colectividad es muy distinta en la Rusia pre y post revolucionaria. Las adversidades físicas también han permitido que la idea ortodoxa de la importancia de lo espiritual sobre lo material sea predominante, además de intentar con ella dar cohesión ante tan enorme, diversa y multi-étnica nación.

Durante los últimos 200 años, las artes en Rusia han servido como arena para el debate político, filosófico y religioso en la ausencia de un parlamento democrático o de prensa libre. Como lo escribió Tolstoi en *Guerra y Paz* (*Война и мир*), las rusas no eran novelas en el sentido europeo. El objeto de estas obras era Rusia, era tratar de entender la idea de su nacionalidad. Los escritores han sido líderes morales, profetas nacionales, temidos y perseguidos por el Estado. Alienados de la Rusia oficial por su política y de los campesinos por su educación, se tomaron el papel de definir a Rusia ya desde el S. XVII²¹.

La historia de Rusia está cargada de discontinuidades en el tiempo, discontinuidades que se vuelven una continuidad, periodos de tiempo a los que se contraponen uno nuevo: después de la Rusia de Kiev se contrapuso la Rusia bajo el yugo de los mongoles, a la que a su vez se le contrapuso la Rusia moscovita, después la Rusia de Pedro I, la Rusia soviética, y la Rusia de la perestroika; hoy se contraponen una más, la Rusia del capitalismo salvaje. A estas oposiciones se unen las divisiones internas, la de la Iglesia, en antiguos creyentes y la versión ortodoxa que continuó mutando a partir del intento de secularización de Pedro I en el siglo diecisiete; las dos capitales, Moscú y San Petersburgo; la separación entre sociedad y Estado, y el abismo entre Pueblo e *Intelligentsia*.

Las oposiciones continuaron después de la revolución y se transformaron en proletariado y burguesía, con nosotros y contra nosotros, llevando al extremo la dicotomía. Todas esas oposiciones tienen a su vez escisiones internas. La lengua rusa sufre modificaciones hasta el punto de ser casi otra durante los siglos dieciocho y diecinueve, lo cual supuso una ruptura con la tradición literaria anterior a dichos siglos, relegándola casi al olvido. Como consecuencia de la evolución de la Tabla de Rangos de Pedro I, durante el siglo diecinueve nace el grupo social denominado *Intelligentsia*, que se separa tanto del Estado

²¹ Cf. Figes, Orlando. *Natasha's Dance*. Picador, Metropolitan, 2002. p. xxvii.

como del pueblo. Después de la revolución la división se dio entre bolcheviques y mencheviques, entre rojos y blancos, que a su vez se subdividieron en leninistas, trotskistas, stalinistas, y algunos más.

Existe también una ruptura constante con el pasado, la primera de ellas se da con Iván el terrible, durante el S. XV con creación de la capital en Moscú y la conversión a la Iglesia Ortodoxa, comienza la creencia que con el tiempo se transformaría al mito de Moscú en la tercera Roma y por lo tanto, sería ciudad elegida: comienza la idea mesiánica de Rusia. También se obligó al pueblo a abandonar a sus antiguos dioses y adorar sólo a uno que les era ajeno. La segunda ruptura se produce durante el siglo XVII con las reformas de Pedro I y la creación de San Petersburgo; el zar dividió a la nación en dos grandes grupos: dentro y fuera de lo que denominó Tabla de Rangos y dentro de la Tabla: del nivel uno al ocho (títulos no hereditarios) o del ocho al catorce (títulos hereditarios), además de la secularización del reino. La población fue obligada a adoptar la moda europea, el francés como idioma de relación entre las clases altas, las costumbres europeas, y viajar a Europa como requisito educativo.

Pedro I “odiaba el estilo del reino de Moscovia y se burlaba de las costumbres moscovitas, era un personaje muy ruso... lo que demuestra cierta similitud con los bolcheviques... Pedro secularizó el reino ruso y lo incorporó al absolutismo ilustrado occidental...” (Berdiaev, 1997: 232). Esto produjo una gran escisión en la población rusa. Separó al reino en capas superiores y masas populares. Sin embargo, no fue hasta “Catalina II cuando el pueblo quedó definitivamente sometido al régimen de la servidumbre” (ibíd., 232). En general, las reformas de Pedro dividieron a la sociedad con su Tabla de Rangos, asignando a cada miembro de la sociedad una casilla que los clasificaba y los marcaba.

La occidentalización de la cultura rusa produjo una división más entre la clase denominada *Intelligentsia*, conocida como Eslavófilos y Occidentalistas: aquellos a favor de

lo nacional y aquellos que estaban de acuerdo con europeizar a Rusia; a su vez se dividieron en radicales y conservadores. La tercera gran ruptura es la Revolución de octubre de 1917 cuando los rusos volvieron a negar su pasado como si no hubiera ninguna cadena que los atara a ello. La más reciente ruptura es la Perestroika bajo M. Gorbachov. Después de estos momentos en la historia rusa, el intento es borrar impunemente los recuerdos y el pasado. El principio de ruptura con el pasado encuentra sus bases en el Cristianismo como doctrina que promete siempre un mejor futuro²²

La Tabla de Rangos establecida por el emperador Pedro I, tuvo vigencia desde 1722 hasta 1918, no sólo produjo cambios políticos, militares y económicos, sino, sobre todo, sociales y culturales, obligó a la sociedad a europeizarse. Permitía la ascensión social y la acceder a una educación para un grupo más amplio. Fue entonces cuando apareció la burguesía y el número de personas educadas (la gran mayoría bajo una educación europea), creció considerablemente. La ascensión dentro de la escala establecida se basaba en los servicios que el individuo prestara al Estado, comprometía al individuo con el Estado y otorgaba a éste último el poder de decisión sobre la vida de cada individuo, ya que el rango asignado iba acompañado de una serie de derechos y obligaciones que dictaban incluso el modo de vestir.

Un aspecto muy positivo de la nueva reorganización fue la apertura de posibilidades de acceso a una educación. Era una educación primordialmente europea que incluía viajes a Occidente, y tuvo como consecuencia un cambio en la mirada de la clase educada. Este cambio tuvo efectos a nivel individual, social e institucional y afectó el comportamiento y las prácticas sociales. Finalmente, derivó en una conciencia sobre la alienación entre nobleza y

²² Cf. Lotman, Y. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana UP, 1990.

pueblo junto con los consecuentes intentos por reconciliar estos dos grupos sociales radicalmente diferentes.

En 1812, después de la victoria sobre las tropas de Napoleón, miembros del ejército ruso, de la aristocracia rusa, atravesaron toda Europa occidental hasta llegar a Francia donde conocieron ideas liberales y formas gubernamentales diferentes. Esto ayudó a crear consciencia en contra de la autocracia y el retraso en lo relativo a relaciones sociales existentes en Rusia. Al volver a su patria, comenzaron a planear nuevas formas de gobierno y movimientos sociales. En diciembre de 1825, aprovechando la muerte del zar Alejandro I, surgió el levantamiento denominado de los Decembristas: una minoría de aristócratas que estaban en contra de la autocracia pero que no contaban con el apoyo ni de la nobleza ni de la burocracia, por lo que fueron fácilmente derrocados. La respuesta del nuevo zar, Nicolás I, fue aumentar la censura, dar más poder a la policía secreta y promover una educación conservadora.

Los años del siglo diecinueve bajo el poderío de Alejandro I fueron años de cambios: “la Primera Guerra Patria, los decembristas, Pushkin y el desarrollo de la poesía rusa, la época del universalismo ruso, que tuvo un significado decisivo para la cultura espiritual del país en ese siglo” (Berdiáev, 1997: 238). Pushkin es definido por Dostoievski en su discurso sobre el poeta de 1880, como el ejemplo de universalismo al ser un hombre capaz de absorber tanto lo nacional como lo internacional y comprender la totalidad de las características humanas.

En cambio, bajo el reinado de Nicolás I, de 1825 a 1855, fueron años de represiones y estancamiento político y económico. Sin embargo, esto hizo explotar los debates intelectuales. De acuerdo con N. Berdiáev, en 1829 surge el primer brote de pensamiento independiente en forma de *Carta filosófica* a Ekaterina D. Pankova escrita por P. Chaadáev y publicada en la revista “Telescop”. En ella, Chaadáev sostiene: “el amor a la patria es muy

hermoso, pero existe algo incluso mejor: el amor a la verdad. Por la verdad y no por la patria pasa el camino que lleva al cielo... no he aprendido a amar a mi país con los ojos cerrados, la frente inclinada y la boca enmudecida” (1997: 255). Líneas que le valieron al autor que el zar Nicolás I lo declarara loco obligándolo a la visita semanal de un médico que constantemente le prohibía escribir.

La carta de Chaadáev despertó fervientes discusiones entre las dos grandes corrientes de pensamiento: el esclavofilismo y el occidentalismo, que habían surgido como consecuencia de la occidentalización de Pedro I. Hacia principios del siglo diecinueve, los miembros de ambos grupos aún se reunían a discutir aquellas ideas que los unían y los separaban, existía un verdadero diálogo entre ellos que tuvo un gran impacto cultural, social y político. Con el paso de los años la división se fue profundizando. Los esclavófilos denunciaban la condición burguesa de Europa y el agotamiento de su espíritu e idealizaban la idea que tenían de Rusia. Los occidentalistas en cambio, estaban convencidos de la necesidad de imitar modelos europeos pues ahí era donde estaba el verdadero progreso, en su consideración, la nación rusa estaba demasiado atrasada. Ambos grupos tenían algo de razón y de sus discusiones se generó la rica cultura que abarcó el resto del siglo.

Pero ya desde antes existían obras que eran muy críticas con el sistema. En 1790, Alexándér N. Radíschev en *Viaje de Moscú a San Petersburgo* (*Путешествие из Петербурга в Москву*), hizo una fuerte crítica al sistema de esclavitud, las enormes diferencias sociales que existían en el país y los abusos de poder, sugiriendo la revuelta social como una vía hacia la libertad. Ello le valió una sentencia de muerte por Catalina la Grande, que después fue conmutada por el exilio. Siguiendo la línea que expone las deficientes relaciones entre las clases sociales, Alexándér Griboiédov, en *La desgracia de la razón* (*Горькая судьба*) de 1824, presenta al protagonista como un joven de clase alta que al volver a Moscú después de estudiar en Europa, se encuentra incapaz de continuar relacionándose en la

fatuidad hipócrita propia de su clase, el tráfico de influencias y la corrupción, así como el desprecio y mal trato a la servidumbre; todas, características que antes de viajar a Occidente, no percibía. Son temas que hacen eco en las discusiones esclavófilas-occidentalistas.

En 1825, Alexándor S. Pushkin comenzó a publicar en series su obra maestra, *Evgueni Onéguin* (*Евгений Онегин*), en la que critica severamente el deficiente sistema educativo ruso, la vacuidad e hipocresía de la alta sociedad petersburguesa y el sistema de esclavitud. En su obra se encuentran influencias claras de occidente como John Smith y Lord Byron. En 1836, Nicolái Gógol escribe *El inspector general* (*Ревизор*), comedia teatral en la que retrató la corrupción y falsedad humanas presentes en todos los niveles socio-económicos. Son obras que hasta ahora gozan de gran popularidad en Rusia, debido a esa particularidad que destacó Dostoievski: la capacidad de ser a la vez universales y particulares; y que en su momento hicieron ver la inminente necesidad de cambios en el país.

La literatura del diecinueve no sólo marcaba aspectos negativos, también presentaba tipologías de personalidades en la sociedad rusa que tenían un impacto en la vida social y política. Por ejemplo, los jóvenes sin oficio ni beneficio de clase alta educados a la manera europea, jóvenes que se volvieron arquetipo, denominados «hombres superfluos» (лишние человеки) como Evgueni Onéguin. M. Lérmontov también retrató a estos jóvenes en 1840 en *Un héroe de nuestro tiempo* (*Герой нашего времени*); en 1856, I. Turgéniev en *Rudin* (*Рудин*); en 1864, F. Dostoievski en el personaje de *Memorias del subsuelo* (*Записки из подполья*). Ilestakón de *El inspector general* es uno de estos hombres superfluos. Su característica principal es la incapacidad de realizarse dentro del sistema en el que se encuentran inmersos, su ser superfluos deviene como una imposibilidad de conciliar su educación europea con la realidad rusa.

Más tarde, en 1842, Gogol publica *Almas muertas* (*Мертвые Души*). La palabra «alma» se utilizaba para referirse a los esclavos; los censos tardaban años en realizarse y

siempre eran imprecisos, de manera que *Almas Muertas* tiene un doble significado: el primero se refiere a los esclavos muertos y aún censados en las haciendas por los cuales los dueños debían seguir pagando impuestos, y el segundo es una metáfora sobre la podredumbre en el alma humana. El protagonista decide aprovechar la imprecisión de los censos para enriquecerse de manera ilícita. En sus notas sobre literatura rusa, Vladímir Nabókov, al referirse a *Almas Muertas*, menciona que la acción, tan poco ética y de tan baja moral del personaje principal de comprar *almas muertas* se minimiza al insertarla dentro de un país donde era, no sólo legal, sino inclusive estaba bien visto comprar y vender almas vivas, esa era la gran acusación²³.

En la década de 1840 nació un grupo de intelectuales rusos que se reunían a discutir sobre literatura, filosofía, ciencia y política bajo el liderazgo de M. Petrashevski. Entre ellos “se difundían ideas de los socialistas utópicos y de los comunistas. Para ellos la libertad de prensa, la emancipación de los campesinos y la reforma de justicia eran las vías necesarias para hacer progresar a Rusia hacia un régimen democrático” (Gabaldón y Otero, 11). El Círculo de Petrashevski, al que pertenecían escritores como F. Dostoievski, T. Shevchénko y N. Chernyshévski, fue arrestado en 1849 cuando el zar Nicolás I los consideró como potencial amenaza. Al principio fueron condenados a muerte, pero su sentencia fue conmutada por el exilio en Siberia. De la convivencia con presos comunes durante su exilio brotaron muchos de los personajes de Dostoievski.

Alrededor de aquellos años, los cuarenta, A. Herzen, uno de los más profundos e influyentes pensadores rusos, afirmó: “la separación de la palabra y la acción no soporta críticas, pero tiene un triste significado como testimonio de que todo está claro, que no hay nada que hablar y sólo queda cumplir las órdenes” (Nóvikova, 1997: 1163)²⁴.

²³ Cf. Pérez, M. Las relaciones de dinero y poder en la literatura rusa de los siglos XIX y XX. *Por un puñado de billetes: narraciones e imágenes del dinero en las artes*. El ejido: Círculo rojo, 2014.

²⁴ A. Herzen. 1812-1870. Intentó siempre acercar Europa a Rusia y Rusia a Europa. Después de su muerte, tanto liberales como populistas reclamaron para sí su herencia espiritual. Cf. Nóvikova en *Historia de las literaturas eslavas*, 1997: 1161.

Desgraciadamente sus palabras muestran una constante dentro de la historia rusa, ante gobiernos tan represivos, las palabras, al igual que las acciones, estuvieron constantemente coartadas.

Existen obras como *La pobre Liza* (*Бедная Лиза*) de N. Karamzín de 1792, en la que se exalta una pureza rusa que al ser contaminada por las costumbres petersburguesas occidentalizadas tiene un final aciago. De I. Turguénev, *Diario de un cazador* (*Записки Охотника*), publicado entre 1847 y 1852, es una obra que da vida a los siervos al retratarlos como personajes, humanizándolos, y por lo tanto, retornándolos al plano visible. Es una obra que se cree que tuvo gran influencia en la decisión final de emancipación de los siervos bajo el reinado de Alejandro II, el 19 de febrero de 1861. La publicación de *Diario de un cazador*, junto con el obituario que escribió Turguénev a Gógol, le valió al primero un mes de cárcel y casi dos años de exilio en su finca familiar. Todos los ejemplos mencionados son evidencia de los efectos de la literatura en la historia y de la historia en la literatura, un aspecto imposible de ignorar en la cultura rusa.

Después del edicto de emancipación de los siervos el 19 de febrero de 1861, aumentó el número de obreros y el movimiento entre las aldeas y las ciudades. Los obreros y los campesinos se sentían marginados de la sociedad y había un abismo de hostilidad entre sus patrones, sus capataces y la policía; entre ellos aplicaban sus propias formas violentas de orden. Existía una profunda fractura entre el gobierno y ciudadanos, entre la capital y las provincias, entre la gente alfabetizada y los analfabetos, entre las modas contemporáneas y las costumbres seculares²⁵. El gobierno también utilizaba métodos violentos para apagar cualquier intento de sublevación.

Los eslavófilos idealizaban las características que les parecía encontrar en el pueblo (*народ*) ruso, tales como la humildad y el sacrificio, la unión con la naturaleza y la

²⁵ Cf. Service, R. *Historia de Rusia en el siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2000. p. 30

simplicidad en el modo de vida; en ellos encontraban la esencia del «alma rusa». Todos los eslavófilos tenían escritos en los que defendían su posición como tales. Por ejemplo, A. Herzen, en sus *Cartas desde Francia e Italia* (*Письма из Франции и Италии*), de 1847 a 1852, y F. Dostoievski en *Notas de invierno sobre impresiones de verano* (*Зимние заметки о летних впечатлениях*) de 1862, describen Europa con adjetivos como “«falsa», «decadente», «superficial», «materialista» y «egoísta»” (Figes, 2002: 65); características todas, en su opinión, que no estaban presentes en el verdadero espíritu ruso. El nombrar sólo características positivas del pueblo demuestra lo idealizado que tenía la *intelligentsia* al pueblo y lo alejados que estaban unos de otros.

No sólo las obras literarias en sí mismas servían como vehículo de amplificación de las ideas de los intelectuales rusos, también tenían gran impacto las revistas y la crítica literaria junto con los ensayos periodísticos en los que participaba la mayoría de la *intelligentsia* rusa. De la corriente eslavófila nació el movimiento de los Populistas (Народники) alrededor de 1860, un grupo liderado desde el exilio por A. Herzen que al principio se constituyó como un partido y después se expandió a cualquiera que apoyara las ideas del socialismo ruso, fue un grupo que tuvo gran impacto en la historia rusa. Para 1876 fundaron un partido llamado “Tierra y Libertad” (Земля и воля) que se dedicó a difundir propaganda acerca del socialismo agrario y cuando el partido se disolvió, se formó un grupo de terroristas autodenominados “La voluntad del pueblo” (Народная воля). Fue este último grupo quien asesinó en 1881 al zar Alejandro II.

Como parte de los cambios sociales de los que nació el movimiento de los Populistas, surgió también la novela *¿Qué hacer?* (*Что делать?*) de 1862 de N. Chernichévski que a su vez sirvió como punto de partida para muchos de los revolucionarios de la segunda mitad del siglo, entre los cuales están aquellos que se convirtieron en líderes de la revolución de 1917, incluyendo a Lenin. También a partir de la división ideológica que se generó en aquellos

años, I. Turgéniev escribe *Padres e hijos* (*Отцы и дети*) de 1860, novela en la que retrata las diferencias de pensamiento entre la nueva generación y la vieja.

También es durante la década de los sesenta que comienzan las indagaciones sobre la naturaleza del pueblo recién emancipado. La mayor parte de la población rusa dejó de ser propiedad ajena para convertirse en ciudadanos en 1861, lo que obligó a la *Intelligentsia* a preguntarse qué tipo de ciudadanos eran esos nuevos ciudadanos, cuál era su identidad y si esa identidad coincidía con lo que se consideraba ruso, desde el esclavofilismo y desde el occidentalismo. Es decir, obligó a redefinir la identidad nacional, individual y colectiva. Algo que, de acuerdo con A. Blok, para 1908, la *intelligentsia* aún no tenía claro y en ningún momento había disminuido el abismo entre separaba a la *intelligentsia* del pueblo.

Según N. Berdiáev, la *Intelligentsia* es:

una formación espiritual y social singular que existe solamente en Rusia. La *intelligentsia* no es una clase social, y su existencia resulta problemática para la teoría marxista. La *intelligentsia* ha sido una especie de clase idealista, un grupo de personas que se entregaron por completo a las ideas y estuvieron dispuestas a ser condenadas a la cárcel, a los trabajos forzados y a la ejecución por defender sus convicciones. No sabían vivir en el presente y por lo tanto preferían vivir en el futuro, y a veces, en el pasado. (1997: 244)

Los temas que más les preocupaban eran la servidumbre y la monarquía autocrática, por lo que estuvieron siempre en conflicto con las autoridades. Radíshev es considerado por Berdiáev “el padre de la *Intelligentsia* en Rusia, por su sensibilidad, y la prioridad de la conciencia en sus obras” (1997: 247), características que se presentan en casi todas las obras del siglo diecinueve y principios del veinte. Era común entre los escritores la conciencia y responsabilidad social, el compromiso ético y moral con su presente. La suya era una búsqueda difícil pues aspiraban a unir la verdad con la justicia.

La *Intelligentsia* era una minoría desarrollada intelectualmente de la que, según Ivanov-Razumnik, sólo se pueden afirmar dos características que son definitivas: la posición social no fija en la estructura social tradicional y la ideología u orientación ideológica hacia un sistema de búsqueda de la verdad. La *intelligentsia* se distinguía como un grupo aparte, por

encima del orden establecido. No los unía la clase social ni los intereses del oficio, no compartían derechos o inmunidades derivadas de la ley, hasta en eso eran diferentes de las formaciones sociales convencionales.

Eran individuos que se diferenciaban por poseer un pensamiento crítico y convicción, por ser conscientes del desarrollo histórico, y buscar la verdad, justicia y demás ideales sociales. Eran personas involucradas en la vida social y política, controlaban el capital cultural y la opinión pública, presidían las instituciones sociales y tenían influencia en la mayoría de la prensa. Eran profesores de universidad y tenían las más altas posiciones de autoridad en las sociedades del ámbito académico. Es decir, ocupaban la mayoría de las posiciones altas de los diferentes campos sociales.

Aunque la base de la Intelligentsia era su estrato educado, no pertenecían a dicha clase sólo por poseer competencias académicas o profesionales. Para ser parte del grupo era necesario más que un diploma, ya que éste no garantizaba (como no garantiza ahora), un pensamiento crítico. Esto permitía que personas de cualquier origen, incluso campesinos, pudieran entrar en esta categoría. La definición de Ivanov-Razumnik de la Intelligentsia los posiciona como pertenecientes a todos los estados y clases sociales.

El alto puesto de la intelligentsia en la escalera social, moral y política de la vida rusa, evidencia las razones por las que, al llegar el nuevo sistema político, su primera maniobra fuera exiliar o encarcelar a los miembros de la Intelligentsia que no profesaran abiertamente estar a favor del régimen. Algunos marxistas los denominaron pequeña burguesía, otros los llamaron corruptos por no poder utilizar la fuerza corporal para el trabajo. Lenin los consideraba traidores que no se comprometían de verdad con la causa y los insultaba de todas las maneras posibles: esclavos, sirvientes, traidores, cretinos, etc. (Nahirny, 14), aunque la realidad fuera que, al ser uno de ellos, comprendía demasiado bien que la influencia del grupo dentro de la sociedad le estorbaba.

De acuerdo con otros autores, la Intelligentsia nació como un grupo auto-consciente y distinto a todos los demás a mediados del siglo diecinueve (Putman, 41). Una pequeña minoría de rusos educados cuya característica principal era subjetiva: una constante hostilidad al orden socio-político. La hostilidad junto con el sentimiento de alienación era común a todos los miembros. Provenían en su mayoría de la nobleza terrateniente durante la década de 1830 y, a partir de 1860 a raíz de los cambios sociales, de un estrato distinto a la nobleza.

Las múltiples escisiones internas que derivaron de las reformas petrinas se reflejan también en lo individual, hacia el interior, en los personajes de la literatura. La ciudad de Petersburgo se convierte en personaje a partir de *El jinete de bronce* (*Медный всадник*) de Pushkin en 1833. Una ciudad que afecta directamente a la historia y a la vida de los demás personajes, llevándolos a la demencia, participando en la escisión. En la obra de Pushkin, Parasha, la enamorada del protagonista Evgueni, muere después de una de las inundaciones que constantemente tenían lugar en la ciudad y que eran particularmente desastrosas en las zonas más pobres. Evgueni reclama a la estatua de Pedro I (el jinete de bronce), por haber creado una ciudad forzada, anti-natural, que se ha cobrado desde su fundación miles de vidas; para sorpresa del pobre Evgueni, la estatua comienza a moverse y a perseguirlo por la ciudad.

La segunda obra que hace eco a la escisión mental es *Diario de un loco* (*Записки сумасшедшего*) de 1834 de N. Gógol. El personaje es un funcionario de bajo rango que, al obtener absoluta consciencia de su imposibilidad de ascender socialmente y con ello obtener posibilidades de cortejar a la mujer de la que se enamoró, se vuelve completamente loco creyéndose en el otro extremo de la Tabla de rangos. Comienza a creer que es Rey – zar pero de un país ajeno, con lo que expone lo profundo que ha interiorizado la rigidez, el estatismo y el encasillamiento del propio; su casera lo denuncia y termina su vida en la violencia propia de un hospital psiquiátrico.

Más adelante, en 1842, dentro de la colección de *Cuentos Peterburgueses* (*Петербургские повести*), Gógol publica “El Capote” (Шинель), obra imprescindible en la historia de la literatura rusa. El cuento narra las peripecias de un funcionario para poder mandar hacer un capote nuevo que hacia el final de la historia es robado. Akaki Akakievich es un funcionario del nivel más bajo de la escala administrativa, incluso su nombre lo define como completamente común²⁶. El protagonista pierde los estribos después de que le roban el capote, enferma y muere, pero se convierte en un fantasma que deambula por las calles de San Petersburgo robando abrigos a la gente. La imposibilidad de conciliar el ser con el entorno, la pobreza a la que su rango lo obliga, las grandes diferencias socio-económicas, es lo que lleva a Akaki Akakievich a la muerte.

Dostoievski retoma el tema de la escisión en varias de sus historias, pero sobre todo en *El doble* (*Двойник*) de 1846 y en *Crimen y Castigo* (*Преступление и наказание*) de 1866. El nombre del protagonista de la segunda, Raskolnikov, en ruso significa dividido, escindido. La división mental, la alienación del ser consigo mismo, la presenta el autor también en otros personajes como Iván Karamázov, en *Los Hermanos Karamázov* (*Братья Карамазовы*) de 1880. En el caso de Dostoievski, sus personajes dialogan con ellos mismos, encontrando dentro de ellos mismos dos personas opuestas, una con identidad individual y la otra con identidad colectiva, imposibles de reconciliar una con la otra.

El tema de la escisión y la ruptura tanto exterior como interior dentro de la literatura rusa se comprende en su totalidad al estudiar las obras literarias siguiendo la linealidad cronológica, ya que las intertextualidades entre autores y obras son muchas y enriquecen en gran medida cada nuevo texto. Ya lo afirmó Dostoievski: “todos salimos del capote de Gógol”. Y Gógol a su vez bebe de Pushkin. Gógol continuó siendo una gran influencia dentro

²⁶ Cf. Hingley, R. *Historia social de la literatura rusa. 1825-1904*. Madrid: Guadarrama, 1967.

del movimiento modernista. Muchos de los escritores y críticos literarios se dieron a la tarea de analizar en profundidad sus obras y a partir de ellas crear nuevas.

En 1880 F. Dostoievski revela en la “Leyenda del Gran Inquisidor” dentro de *Los hermanos Karamázov*, de manera absoluta, las formas en las que la imposición de una identidad colectiva que no respete al individuo, lleva a hacer desaparecer la identidad individual. Comprende que la imposición de una colectividad sobre el individuo sólo tiene como objetivo manipular a las masas, privándolas de todo tipo de libertades. La filosofía rusa también discute sobre las rupturas o cismas existentes en Rusia, tanto internos como externos, tanto en el plano individual como en el social e histórico, como interlocutora con y dentro de la literatura.

En 1881, el zar Alejandro II es asesinado, lo que obligó a su hijo Alejandro III a tomar el trono. El cambio de gobierno resultó ser una peor administración que la de su padre y para 1890 devino en una hambruna terrible que acrecentaba el rechazo hacia la monarquía. Las reformas del nuevo emperador hacia el conservadurismo y, la influencia del pensamiento alemán, francés e inglés, permitieron que se crearan grupos de oposición, entre los cuales estaban los socialistas, quienes para principios del siglo veinte ya tenían a Lenin como principal promotor.

En aquellos años, el escritor que probablemente más se involucró con el aspecto social, el que fue más activo en su decir y hacer fue Lev Tolstói. Se convirtió en figura pública y creó antecedente al abrir escuelas para los trabajadores, llevar una vida sin lujos excesivos, relacionarse de igual a igual con los campesinos, utilizar sus mismas ropas y trabajar la tierra con ellos. Es decir, su acercamiento al pueblo no fue sólo en el plano ideológico, sino también en la praxis. Sus ideas sobre la resistencia pacífica y la anarquía frente a opresivos gobiernos tuvieron importantes repercusiones no sólo en Rusia, también en otros países y a lo

largo de muchos años. Tolstói comprendió la necesidad de renunciar al egoísmo individual para poder crear una comunidad fuerte y sólida.

Para muchos autores rusos, la fuerza del espíritu popular ruso yace en su aspiración final a la universalidad y la humanidad. Dostoievski es uno de los filósofos que recupera la idea del mesianismo ruso, un mesianismo que, en el caso de este escritor, no debe confundirse con un nacionalismo exacerbado. En Rusia, cuando surgió la idea, el mesianismo se entendió como el poderío del zar, el poder del Estado y, las tentaciones imperialistas. El concepto continuó su transformación hasta la era bolchevique que en sus comienzos pretendía expandir el socialismo al resto del mundo, y que tuvo que renunciar a esa idea, no por convicción propia, sino porque la cantidad de guerras internas y externas a las que se enfrentaba no les permitían continuar con ideas expansionistas. Son varios los autores que también debatieron sobre la idea mesiánica: V. Soloviov, N. Gógol, S. Bulgákov y N. Fédorov, los principales.

En Rusia, como ya se ha mencionado, la filosofía corría en el mismo cauce que la literatura, de hecho, las más profundas reflexiones metafísicas se encuentran expresadas en la literatura. Así lo manifiestan las obras de los grandes escritores rusos del siglo diecinueve: Gógol, Tolstói, Dostoievski y Chéjov, entre otros. Otros temas más que comparten son la posibilidad de salvación, los conflictos entre el bien y el mal, el sufrimiento y la compasión que expresaron casi de manera religiosa. Asimismo, las obras de los escritores fueron el espacio donde se discutieron asuntos sociales y económicos; discutían por ejemplo, la existencia de la propiedad privada o el papel del Estado en la vida pública y privada.

En 1888, Vladímir Soloviov expone en “La idea rusa” explícitamente la concepción mesiánica de Rusia. El filósofo afirma que la humanidad es un gran colectivo en el que las naciones e individuos son seres morales, y todos tienen una vocación asignada. Para el caso ruso, desde sus primeros años, la literatura y las leyendas presentan ya a la nación como

destinada a grandes hechos. Compara a Pedro I y su “patriotismo ilustrado” (Soloviov, 1997: 189) con San Vladímir en cuanto que salvadores de la ignorancia y el obscurantismo. El primero introduciendo el cristianismo ortodoxo y el segundo, la ilustración europea. Según el filósofo, lo más importante de Rusia es su ser cristiano ya que esto le permite unirse con el resto de las naciones en una única.

Pero, el filósofo toma la precaución de definir dicha unidad. Para esto critica fuertemente “el repulsivo sistema de rusificación impuesto a Polonia, que no tiene nada que ver con la autonomía política, sino que agrede la misma existencia nacional, el alma misma del pueblo polaco” (ibíd., 204). Por lo tanto, la unidad que busca Soloviov, tanto en los individuos como para las naciones es una que respete las características propias de cada uno, una que permita y promueva la diversidad y autonomía de cada una de las partes, sin perder de vista su pertenencia a la unidad denominada *humanidad*. La obligación a *rusificarse*, la califica de: “criminal, nociva y tiránica...”, pues según él, “contradice las ideas libertadoras y la protección desinteresada que siempre proclamó la política rusa como su prerrogativa” (ibíd., 205). Forzar a perder la individualidad es contrario a su idea de unidad.

Para Soloviov, el respeto a la individualidad no era sólo una obligación política sino un deber moral: “las diferencias entre las naciones deben permanecer hasta el final de los siglos; los pueblos deben seguir siendo miembros independientes de un organismo universal” (ibíd., 209). Su definición de unidad es transferible tanto a las naciones como a los individuos: “si la sociedad humana ya no existe para cada persona como una integridad orgánica, cuya parte solidaria se siente, las relaciones sociales se convierten para el individuo en límites externos y arbitrarios” (ibíd., 211). Las ideas de Soloviov influyeron en muchos de los escritores y

pensadores posteriores entre los que se encuentra A. Blok²⁷ y, coincidían en muchos puntos con aquellas que profesaban otros, como L. Tolstói.

La exposición del credo del filósofo evidencia las razones por las que sus obras fueron prohibidas con la llegada del régimen soviético, pues ellos buscaban imponer exactamente lo contrario al pensamiento de Soloviov. Además, para Soloviov, “el pasado y el futuro, la tradición y el ideal no sólo *no* se excluyen entre sí, sino que son importantes y necesarios por igual para la creación del presente verdadero de la humanidad y de su bienestar en el tiempo dado” (ibíd., 207)²⁸. Como se menciona más arriba, el gobierno bolchevique, al igual que Pedro I, hizo todo lo posible por borrar el pasado.

A. Chéjov es probablemente el escritor que mejor representa el cambio de siglo. Sus escritos son cercanos a los de Gógol en cuanto que presenta personajes que pueden ser etiquetados como negativos pero que sin embargo retratan la diversidad de la condición humana. *El pabellón número 6* (Палата номер 6), de 1892 es un ejemplo más de novela corta en la que la filosofía se entrelaza con la literatura, en ella Chéjov trata el tema de la irracionalidad de lo racional y viceversa, “allí todo lo que es normal se entiende como algo anormal, la locura sustituye al sentido común” (Rojlenko, 1174)²⁹. Las palabras en Chéjov, a lo largo de toda su obra, reflejan uno de los rasgos fundamentales de la universalidad rusa: expresan igualmente tanto lo más interno y particular como lo más externo y general.

Hacia el cambio de siglo existían en el Imperio Ruso múltiples grupos con diversos credos: eslavófilos, cristianos, occidentalistas, moscovitas, populistas, escitas³⁰, etc. Todos los grupos tenían influencia en la política y en la creación de un «yo» desde la identidad

²⁷ La influencia del filósofo en el poeta se desarrolla en el primer capítulo de este trabajo.

²⁸ La cursiva es mía.

²⁹ En *Historia de las literaturas eslavas*. Madrid: Cátedra, 1997.

³⁰ Los escitas eran un grupo de artistas que veía en Rusia características asiáticas y creían que a través de la revolución se sacudirían lo europeo para establecer una nueva cultura donde el hombre y la naturaleza, vida y arte se convirtieran en uno solo.

nacional, la colectiva, la religiosa, la filosófica, y la artística. La pertenencia a diversos grupos influye en el tipo de vestido, el tipo de comida, las creencias o el idioma que se hablaba entre ellos. De tal suerte que la identidad entonces, se construye dese las interacciones sociales y comportamientos que son códigos, símbolos, rituales, signos, gestos y actitudes que la literatura retrata, cuestiona, modifica, define, moldea y vive a través de sus personajes.

El cambio de siglo se convirtió en momento apocalíptico y en idealismo exacerbado para muchos de los movimientos sociales. Se respiraban aires de cambios, de posibilidad de una revolución no sólo entre los marxistas o los leninistas, sino en la población en general³¹. En lo relativo a las relaciones externas, en 1905 tuvo lugar la vergonzosa derrota ante el ejército japonés, el cual humilló al ejército ruso por tierra y por mar. Durante el año de 1904 comenzaron a brotar múltiples revueltas sociales en varias partes del imperio, las cuales se transformaron en intentos de revolución después del domingo sangriento de enero de 1905.

Ese domingo, el 9 de enero de 1905, un grupo de manifestantes pacíficos encabezados por el padre Georgi Gapón, que incluso cargaban estandartes con íconos religiosos y monárquicos, fueron acribillados por las fuerzas reales, quienes abrieron fuego asesinando a civiles inocentes, incluyendo a mujeres y niños que se encontraban frente al Palacio de invierno en San Petersburgo. La noticia de la tragedia se expandió rápidamente por todo el imperio y cambió completamente el tono de los movimientos sociales, se disiparon las ilusiones de acuerdos pacíficos. “La ilusión del autócrata benevolente que escucharía paternalmente a las demandas de sus súbditos desapareció para siempre” (Kropotkin, 1914). El apellido de la dinastía Romanov ganó más oponentes, sobre todo entre las clases trabajadoras.

³¹ Cf. Kohn, H. A turning point. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 30, no. 2 (Apr.-Jun., 1969), p. 287.

A partir del descontento salieron de la clandestinidad las formaciones políticas ilegales, las dos mayores eran el Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia (marxistas que luchaban por la clase obrera) y el Partido de los Socialistas Revolucionarios (socialistas agrarios). Los obreros formaron comités de huelga y los campesinos empezaron a hacer un uso ilegal de los bosques y los pastos de los latifundistas y a tomar posesión de la tierra cultivable. Los marxistas de San Petersburgo formaron un Soviet o consejo de diputados obreros, con Lev Trotski como presidente, se convirtió en un organismo de autogobierno revolucionario local³².

Más tarde, en 1906 Trotski fue juzgado junto con otros miembros del Soviet, desterrado y enviado a Siberia, pero escapó y vivió en Londres, Viena y París de donde fue expulsado a España en 1915 por actividades antibélicas. España lo volvió a expulsar en 1916, esta vez a Estados Unidos donde viviría hasta 1917 cuando estalló la revolución de febrero en Rusia y de inmediato tomó un barco de regreso a su tierra. Ahí se unió a la fracción bolchevique y en octubre ayudó a Lenin a derrocar al Gobierno Provisional. Trotski permaneció durante varios años como segundo al mando del nuevo gobierno bolchevique.

La continuación de movimientos y levantamientos sociales durante 1905 forzó al gobierno zarista a crear un manifiesto en octubre en el que prometía “libertades civiles sobre la base del principio de inviolabilidad de las personas y la libertad de conciencia, expresión, reunión y asociación” (Service, 35). Además de la creación de la Duma o asamblea legislativa en 1906, lo que provocó el arresto de los dirigentes de los Soviets, entre ellos, Trotski. Ese año fue la primera sesión de la Duma, el zar se negó a casi todas las peticiones propuestas. Se reunió dos veces más en 1907 y de nuevo en 1912 con los mismos resultados negativos y se disolvió. El periodo comprendido desde el domingo sangriento de 1905 hasta

³² Cf. Service, R. op.cit. p.34-35.

1914 fue de gran depresión y decepciones, ya que el entusiasmo de principios de siglo fue apagado con mucha violencia.

A pesar de esto, floreció el movimiento modernista en el arte ruso. Ya desde los últimos años del siglo anterior, los artistas habían comenzado a experimentar y crear nuevas formas. El ejemplo más claro es la colonia de Abramtsevo en un estado cercano a Moscú, donde los artistas ahí reunidos promovían el arte popular y la libertad de creación; al igual que Tolstói, abrieron escuelas para los campesinos. Grupos como éste, liderado por Savva Mamontov, tuvieron repercusión en los movimientos y producción artísticos posteriores así como en el reacomodo social al incluir en su grupo artistas de cualquier origen.

Hacia 1898 en San Petersburgo, nació la revista *El mundo del arte* (Мир Искусства), dirigida por Diaguilev, que crea una nueva estética, en ella se publican obras artísticas tanto europeas como rusas, en un intento por superar la división occidentalista y eslavófila y crear desde la universalidad. Poco a poco nacen nuevas revistas y manifiestos poéticos de distintos movimientos artísticos y literarios³³. Muchos de los movimientos que surgen durante los primeros años del siglo tienen influencias y pares en occidente. No obstante, en Rusia, como siempre, los movimientos y creaciones artísticas, aunque universales, contienen la personalidad rusa.

El movimiento modernista comenzó a principios de siglo como un esfuerzo por parte de los artistas por posicionarse de manera distinta dentro de la sociedad. Buscaban acabar con el esnobismo que limitaba la capacidad creativa, quitar la atención del artista en sí y trasladarla a la obra misma. Experimentaron con las palabras, con las formas, con los temas, los motivos y las construcciones. Asimismo, los artistas cuestionaron el papel del arte en la sociedad, proponían entenderlo no sólo como instrumento estético sino también como elemento capaz de cambiar la sociedad e influir en la política. La mayoría era idealista y creían que acciones

³³ Cf. de los Llanos Kashéeva. *Historia de las literaturas eslavas*. p. 1192.

mínimas organizadas en conjunto podían tener un impacto y provocar cambios en todos los aspectos.

Las ramificaciones del movimiento modernista fueron muchas y variadas: acmeísmo, simbolismo, futurismo, suprematismo, conceptualismo, constructivismo, y varias más. La producción artística y teorías estéticas de los primeros treinta años del siglo veinte rusos son de gran riqueza. En el desarrollo de los capítulos de la presente disertación se habla sobre algunos de ellos. El estudio de estos movimientos artísticos es fundamental para la comprensión del desarrollo de las formas artísticas y posicionamiento de los artistas e intelectuales dentro de la sociedad. Además, es necesario para comprender las formas en las que se desarrolló la propaganda soviética³⁴. La efervescencia artística fue continua durante los primeros años del siglo.

Una de las más relevantes novelas de los primeros años del siglo veinte es *Petersburgo* (*Петербург*) de 1913 de Andrei Bely; una novela en la que la ciudad de San Petersburgo vuelve a surgir como personaje que impacta en la escisión de más de uno de los personajes, el motivo detonador es la revolución de 1905, mezclando de nuevo, historia, literatura y filosofía. Durante los primeros años del siglo la poesía tuvo un gran auge, en aquellos años coinciden autores como Ana Ajmátova, Marina Tsvetáeva, Alexander Blok, Osip Mandel'shtam, Vladimir Maiakovski y Boris Pasternak, entre otros. Grandes poetas que tuvieron un destino trágico al cambiar el régimen gubernamental.

En lo que se refiere a las relaciones exteriores, éstas no fueron positivas. En 1908, los austriacos se anexionaron Bosnia-Herzegovina y el gobierno ruso lo permitió. La reacción del gobierno decepcionó aún más a los ciudadanos ya que concluían que el Estado no había protegido a los serbios y los eslavos. El 28 de junio de 1914, el archiduque Francisco

³⁴ La exposición de este tema ocuparía el espacio de otra tesis doctoral que al no ser el objeto de la presente, no se desarrolla aquí.

Fernando fue asesinado por el nacionalista serbio Gavrilo Princip. Austria pidió explicaciones al gobierno serbio y Rusia se puso del lado serbio, Alemania respaldó al imperio Austro-húngaro y dio comienzo la Primera Guerra Mundial. El 20 de julio de 1914 Rusia entró oficialmente en la guerra.

Rusia no tenía la estabilidad ni política ni económica para embarcarse en una guerra de esas dimensiones y por lo tanto, los tres primeros años del conflicto militar causaron un completo desorden que obligaron al zar Nicolás II a abdicar en marzo de 1917. A la guerra se habían unido también Francia e Inglaterra con quienes el zar firmó acuerdos secretos con fines expansionistas desde 1915, acuerdos que escondió a la Duma. Los partidos socialistas se opusieron a la guerra desde el comienzo pues la entendían como un conflicto imperialista.

Hacia finales de 1915 y principios de 1916 hubo grandes huelgas en muchos lugares del imperio ruso que la Ojrana, la policía zarista, dispersó. El transporte fue siempre ineficiente e insuficiente para movilizar la comida a lo largo del imperio a las fronteras donde se produjeron continuas bajas por el lado ruso. El descontento aumentaba en todas las regiones y todas las clases sociales. En febrero de 1917 surgió una huelga más en Petersburgo en una fábrica de armamentos; al día siguiente marcharon por las calles de la ciudad las obreras de las fábricas textiles y hacia finales del mes la ciudad estaba casi paralizada.

Aquél febrero se crearon soviets de obreros, campesinos y soldados dirigidos por mencheviques y socialrevolucionarios. El dos de marzo³⁵ de 1917 en el tren que regresaba de Mogilev a Petersburgo, el zar Nicolás II abdicó. Al día siguiente se anunció la formación de un Gobierno Provisional integrado por miembros de la Duma. Debido a las presiones sociales, el nuevo gobierno accedió a una serie de reformas: “se promulgaron libertades civiles, universales e incondicionales. Libertad de opinión, creencia religiosa, asociación, reunión y prensa. Se abolieron los privilegios religiosos y sociales y se prometió una

³⁵ Dos de marzo en el calendario juliano y 15 de marzo en el gregoriano.

Asamblea Constituyente” (Service, 52). Eran reformas que convertían ese momento en el más libre de la historia rusa.

En abril, Lenin regresa de su exilio y formula sus «Tesis de abril» en las que plantea la disolución del Gobierno Provisional y el traslado del poder a los soviets, es decir, que el poder pasara de manos burguesas a manos proletarias y exigía el fin de la guerra. Las tesis causaron muchas discusiones dentro de la fracción bolchevique. En mayo Trotski llega a Rusia y, aunque al principio no pertenece a ningún grupo específico, se sitúa cercano a Lenin. A principios de junio tiene lugar el primer congreso de los Soviets de Rusia, participa en el Gobierno Provisional y los bolcheviques pidieron que el poder pasara a los Soviets. Hacia mediados de junio comienzan una serie de huelgas en la capital; Lvov, que presidía el Gobierno Provisional dimite y Kerenski es nombrado primer ministro.

Con las huelgas comenzó la violencia por parte del pueblo, los obreros crearon comités de fábricas y los soldados y marineros establecieron órganos similares en las unidades militares. “Las relaciones sociales experimentaron un vuelco desde febrero de 1917 debido al colapso de las instituciones coercitivas del zarismo: el personal de la ojrana y policía local había sido arrestado o huido por temor a ser blanco de la venganza de aquellos a quienes alguna vez habían perseguido” (Service, 56). El entusiasmo por discutir, exigir, decidir y plantear quejas fue enorme debido a que era la primera vez que no temían a la policía zarista. Las tradicionales organizaciones de comunas aldeanas de Rusia permitió que los Soviets funcionaran y que los campesinos y obreros tuvieran voz ya que era una práctica antigua entre ellos.

En junio de 1917, Piotr Kropótkin volvió a Rusia pero no fue bien recibido por los anarquistas por haber apoyado la guerra ni por los revolucionarios por ser abiertamente anti-marxista. Se unió a la Liga Federal, un grupo de académicos interesados en asuntos sociales y que promovían el federalismo y la política descentralizada. Se había instalado en Moscú pero

lo perturbaba el creciente autoritarismo del régimen bolchevique al que describía como un grupo de “ladrones y gánsteres inclinados al saqueo y la destrucción” (Morris, 41). Las clases que no pertenecían al proletariado estaban asustadas frente a la incontrolable situación de violencia.

En agosto Trotski y su talento retórico se unen al partido bolchevique, las reuniones eran difíciles ya que estaban constantemente perseguidos por la oposición. Sin embargo, el partido ya tenía lemas que les estaban dando poder: paz, pan, todo el poder para los soviets, tierra para los campesinos y autodeterminación nacional. En este mismo mes, Kerenski intenta una reunión con todos los partidos existentes para hablar sobre las necesidades nacionales pero resulta un fracaso. Campesinos y obreros comienzan a apoyar al partido bolchevique al ser el único que se oponía abiertamente a la guerra. Los bolcheviques obtienen más poder controlando los Soviets de Petrogrado y Moscú.

Fuera de las ciudades los campesinos atacaban a los terratenientes y quemaban sus casas, se hacían con los terrenos ajenos, talaban bosques y robaban ganado (Service, 70). Los mineros, soldados y obreros hacían lo propio en sus respectivas áreas. La situación se agravaba y Lenin aprovechó el momento. El 25 de octubre del calendario juliano (7 de noviembre en el gregoriano), las fuerzas bolcheviques toman los principales puntos de Petrogrado, asaltan el palacio de invierno, sede del gobierno y hacia el final del día declaran que todo el poder pasaba a los Soviets de obreros, campesinos y soldados.

Al día siguiente, Lenin es nombrado presidente del consejo que sustituye al Gobierno Provisional, prometen la reunión de una Asamblea Constituyente, y pusieron la corona y la iglesia a disposición de los comités campesinos. Lenin firma el “Decreto sobre la prensa” con el que clausura todos los periódicos y publicaciones contrarios a las decisiones del Congreso de los Soviets. Para noviembre, Lenin y Stalin, comisario para las nacionalidades, “publicaron conjuntamente la «Declaración de los derechos de los pueblos de Rusia» que

confirmaba la abolición de todos los privilegios étnicos y nacionales y pedía la unión voluntaria y fraternal. También se ratificó el derecho a la secesión de todas las naciones del imperio ruso” (Service, 88). Sólo faltaba el poder policial.

El 7 de diciembre de 1917³⁶ Lenin crea la Checa con objeto de combatir la contrarrevolución y el sabotaje, presidida por Dzerzhinski. Esta comisión tenía como tarea principal eliminar toda oposición a la revolución de octubre, no tenía límites ni restricciones. La Checa es la antecesora del NKVD y la KGB. Al mismo tiempo, comienzan las negociaciones de paz con Alemania en Brest-Litovsk con Trotski a la cabeza, los alemanes presionaron mucho para que se firmara bajo sus condiciones que Trotski logró aplazar hasta marzo de 1918, cuando se firma el denigrante tratado de Brest-Litovsk con el que Rusia pierde grandes extensiones territoriales.

El 5 de enero³⁷ de 1918 se reunió la Asamblea Constituyente, pero para la madrugada del 6 de enero fue clausurada por la fuerza bolchevique y nunca más volvió a reunirse. Hacia finales del mes se reúne el tercer congreso de los Soviets, el cual se atribuye los poderes de la Asamblea Constitutiva. Lenin declara que el nuevo estado es una República Socialista de Soviets. Y el 1 de febrero³⁸ se adopta el calendario gregoriano. A partir de entonces comienzan los excesos de la Checa para que el partido bolchevique pudiera mantener el poder. Al disolver la Asamblea Constituyente, Lenin dejó claro que no tenía intención de reconocer el precedente constitucional que había iniciado con la creación de la Duma en 1906.

Uno de los más grandes errores de muchos de los revolucionarios fue haber creído que una revolución social cambiaría de inmediato el carácter del ciudadano ruso, sin tomar en cuenta las circunstancias de siglos de historia de desigualdades y violencia. El partido

³⁶ 20 de diciembre en el calendario gregoriano.

³⁷ 18 de enero en el calendario gregoriano.

³⁸ 14 de febrero en el calendario gregoriano.

bolchevique pretendía romper completamente con las instituciones anteriores a la revolución, pretendía cambiarlo todo, sin darse cuenta que al disolver la Asamblea, disolvía también las múltiples luchas y esfuerzos de muchas décadas para lograr tener un órgano democrático en el país. Además, con estas acciones mostró sus intenciones de absolutismo y necesidad de poder totalitario, opuestas a las intenciones democráticas de otras facciones de revolucionarios a los que poco a poco eliminó.

También eliminó todas y cada una de las instituciones que sintió como amenaza, tanto religiosas como académicas, económicas, empresariales, y sobre todo, de comunicación. Comenzó una censura peor que la que existía bajo la dinastía Romanov: se prohibió la impresión y circulación de periódicos y revistas que tuvieran una opinión diferente a la suya y en poco tiempo toda la prensa estaba bajo su poder. Los mencheviques, por ejemplo, se vieron forzados a cambiar de nombres y centros operativos en varias ocasiones hasta que en marzo de 1918 sus fuentes de publicación fueron totalmente censuradas.

Al ser Lenin la figura que es, resultan indispensables algunas palabras para tener una imagen suya más clara. Vladímir Ílich Uliánov nació en 1870 en el seno de una familia de clase media bien acomodada, su padre, muerto en 1886, había logrado obtener el título de nobleza hereditario. El siguiente año, 1887, el hermano mayor de Lenin es colgado por atentar en contra de la vida del zar Alejandro III y su hermana es arrestada y enviada al exilio cerca de Kazán. En estos años de su juventud, Vladímir Ílich leyó a Plejánov, Chernishevski, y otros revolucionarios de orientación eslavófila. En la universidad leyó a Marx y a Engels, lecturas que lo llevaron a participar en una revuelta estudiantil y un arresto hacia finales de ese año de 1887.

Vladímir era políglota, era un intelectual. Se graduó de la Universidad de San Petersburgo de la carrera de leyes. En todo momento lo vigilaba la policía secreta por ser hermano de un terrorista. En 1902, con treinta y dos años, publica el opúsculo titulado *¿Qué*

hacer? (*Что делать?*) como una respuesta directa al libro de Chernishevski de los años sesenta del siglo diecinueve. En este libro, Vladímir afirma que el socialismo es la mejor salida para su país y para llevarlo a cabo es necesario un grupo de expertos revolucionarios a la cabeza. En todo momento expone la necesidad de un líder para poder organizar a las masas. Deja claro que la clase obrera no se convertiría al socialismo por sí sola, sino que debía ser guiada, adoctrinada y dirigida.

Esta simple división entre clase obrera y clase gobernante abre las posibilidades para manipular e imponer una voluntad ajena al proletariado. Con la creación de la burocracia y el adoctrinamiento sólo podía lograr la explotación absoluta, no sólo del proletariado sino de todas las clases sociales. Todas estas ideas las puso en práctica después de la revolución y para poderlas mantener, creó la Checa, otorgándole poder para entrometerse en la vida familiar e incluso espiritual y religiosa de todos los individuos, logrando así tener un absoluto control de la población.

En 1903 dividió al Partido socialdemócrata ruso que había sido fundado en 1898, otorgando una mayoría temporal a la fracción extremista del comité central del partido. Vladímir Ílich había decidido poner su confianza en esta pequeña fracción de revolucionarios disciplinados debido a su potencial y despiadada capacidad, siempre teniendo en mente la posibilidad de forzar a las masas a su liderazgo³⁹. Más adelante lo probó cierto hablando siempre en nombre de un partido y una mayoría, que no lo era; en nombre del pueblo, al que no escuchaba, e incluso en nombre de la historia.

Lo probó también en sus formas, siempre atacando verbal y físicamente a quienes estaban en desacuerdo con sus imposiciones. Por ejemplo, en 1918 después de la firma del tratado de Brest-Litovsk, el grupo de escritores autodenominados Escitas, retiraron su apoyo a los bolcheviques ante la decepción de conocer las condiciones bajo las que habían firmado.

³⁹ Cf. Kohn. Op. Cit. p. 284.

Lenin declaró que ese grupo literario entonces sufría la enfermedad infantil del izquierdismo, contradicción absoluta con su historia de vida siempre izquierdista hasta el momento en el que llegó al poder.

Vladímir Ílich Uliánov es:

Облик человека, провозгласившего эру мировой социалистической революции, создателя революционной диктатуры в России, ликвидировавшего все революционные партии, кроме одной, казавшейся ему самой революционной, ликвидировавшего Учредительное Собрание, представительствовавшее от всех классов и партий послереволюционной России, и создавшего Советы, где, по его мысли, представительствовали один лишь революционные рабочие и крестьяне.⁴⁰ (Grossman, 163-164)

De esta manera lo describe Vasili Grossman en la novela titulada *Todo fluye* (*Все течет*) de 1965. Afirma el escritor que además, “Все его способности, его воля, его страсть были подчинены одной цели – захватить власть. Он жертвовал ради это всем, он принес в жертву, увил ради захвата власти самое святое, что было в России – ее свободу” (169-170)⁴¹. *Todo fluye* es una obra en la que el autor, ayudándose con la ficción, presenta un reflejo de la realidad histórica. Grossman afirma que Lenin heredó su personalidad a la revolución y al Estado soviético que creó por la fuerza.

El 9 de mayo de 1918 Lenin proclamó una “dictadura del suministro de alimentos”, y la requisita de grano mediante el envío de tropas pasó de ser una práctica local intermitente a ejecutarse de manera sistemática, una práctica que Stalin recupera y amplía diez años después. Además, durante el V Congreso de los soviets en ese mismo mayo, se excluyó a los socialistas revolucionarios de izquierdas, con lo que eliminaron el último vestigio de oposición a la nueva política leninista (Service, 111). Desde junio, Lenin dio libertad de acción a la Checa para eliminar a las formaciones políticas rivales. Muchos partidarios socialistas de izquierda fueron arrestados.

⁴⁰ “El hombre que proclamó la era de la revolución socialista mundial, el fundador de la dictadura revolucionaria en Rusia, quien liquidó todos los partidos revolucionarios excepto uno – aquel que a él le parecía más revolucionario –, quien liquidó la Asamblea constituyente, que representaba a todas las clases y los partidos de la Rusia posrevolucionaria, y quien creó los sóviets donde según él sólo debían estar representados los obreros revolucionarios y los campesinos”. Trad. Marta Rebón.

⁴¹ “Todas sus capacidades, su voluntad, su pasión estaban subordinadas a un único objetivo: hacerse con el poder. Para ello lo sacrificó todo; para alcanzar el poder inmoló, mató lo más sagrado que Rusia poseía: la libertad”. Trad. Marta Rebón.

El 25 de mayo se dio el levantamiento de la región checoslovaca del Volga con el que comienza la Guerra Civil pues este levantamiento genera muchos más. Para julio de ese año, además de las luchas internas, se intensifica la intervención extranjera, el terror y los fusilamientos⁴². Entonces se da un acercamiento entre bolcheviques, mencheviques y socialrevolucionarios de izquierda ante la amenaza de dominación exterior y hacia finales de mes se firma una Constitución de la República Soviética Federal Socialista Rusa que tuvo vigencia hasta 1924. Aproximadamente dos meses después, en la noche del 16 al 17 de julio de 1918, el zar y su familia fueron asesinados en Ekaterinburgo. Diez días después, esa ciudad fue tomada por tropas checas y en agosto comenzaron a desembarcar tropas extranjeras que apoyaban a los ejércitos sublevados en su intento por derrocar al poder soviético, se intensifica la Guerra Civil.

El 31 de agosto de 1918 tuvo lugar el intento de asesinato de Lenin por la socialrevolucionaria de izquierdas Fanny Kaplan, y la consecuencia inmediata fue la instalación del terror rojo. “En algunas ciudades se fusiló sin más a los prisioneros” (Service, 115), la Checa de Dzerzhinski comenzó sus asesinatos de manera impune y sistemática. Al recuperarse, Lenin intensificó sus ataques basados en criterios de clase y ordenó la ejecución de centenares de personas con el objetivo de aterrorizar e intimidar. Para septiembre aprobó por decreto oficial la creación de los campos de trabajo.

A finales de 1918, después de la derrota alemana y la finalización de la Primera Guerra Mundial, Lenin aprovechó la oportunidad de intentar expandir la revolución y envió a las fuerzas del ejército rojo a ayudar a los bolcheviques locales a implantar repúblicas soviéticas en Estonia, Letonia, Lituania y Ucrania (Service, 114), contradiciendo su oposición inicial a los acuerdos expansionistas secretos firmados por el zar con Francia y Alemania.

⁴² Cf. Gorki, M. *Pensamientos inoportunos 1917 -1918*. Barcelona: Blume, 1977.

La estrategia fundamental leninista, que después imita Stalin, era dividir en regiones y subdividir hasta lograr tener control sobre cada metro cuadrado del territorio y sobre cada alma existente. Lenin intentó en todo momento oponer los pobres a los ricos prometiendo parte de los bienes materiales tomados (especialmente grano, alimento) a los pobres: la estrategia de *divide et impera* comenzó a tomar fuerza. Para comienzos de 1919 prácticamente toda la industria se había nacionalizado. La economía estaba en manos del partido bolchevique.

Se comenzaron a crear las repúblicas soviéticas que tenían algo de soberanía pero que siempre dependieron de Lenin. Una de las estrategias de Lenin fue introducir el ateísmo forzado asesinando en masa a los jefes religiosos. Esto creó un profundo descontento entre la población ya que para muchas de las etnias, su identidad tenía como componente fundamental la religión. En todas las regiones del imperio se produjeron diversas guerras civiles entre las diferentes etnias.

En 1920, Trotsky, quien era entonces el más brillante orador del leninismo, ante las críticas del líder del marxismo alemán, Karl Kautsky, sobre la belicosidad del bolchevismo como su peor pecado respondió: "To sanctify the individual we must destroy the social order which crucifies that individual. This task can only be fulfilled by blood and iron." (Kohn, 288). Sin saber que al apoyar y promover esa violencia estaba prediciendo su propio futuro. Lenin de acuerdo con Stalin enfrentó a Trotski en marzo de 1922, lo que lo desfavoreció en la lucha por el poder del Partido. En 1929 Trotski fue expulsado de la Unión Soviética y en 1940 asesinado en México por órdenes de Stalin.

En marzo de 1921, Lenin instaló su nueva política económica, la NEP, en la que creía firmemente no sólo para un plano económico, sino también como una vía para el progreso en todos sentidos: educativo, administrativo y doctrinal; aunque en el fondo Uliánov dudaba si la NEP se podría mantener a largo plazo. La NEP despertó mucho malestar en la población y

entre los demás dirigentes del Partido ya que la entendían como una nueva forma de capitalismo. Quien tenía más desacuerdos con la política económica leninista era Trotski, él apostaba por una mayor inversión en el sector industrial y en idear un único plan para todos los sectores económicos.

En lo relativo a la literatura y los artistas, los esfuerzos por controlar a los escritores comenzó muy temprano con la creación del estado soviético. En 1919 Lunacharski creó el Instituto de Cultura Proletaria (Пролеткульт) así como las disposiciones necesarias para la consecución de una cultura que respondiera al modo de ser del proletariado. Esto implicaba métodos de enseñanza, educación, propaganda de todo tipo, teatro e incluso literatura. Al principio, el partido estuvo obligado a aceptar algún tipo de divergencia del marxismo-leninismo, “during the first decade of the Soviet Union space for some other type of aesthetic existed” (Erlich, 1975: 17). En 1921 los asesinatos sistemáticos de escritores comenzaron a ser comunes después del asesinato de Nicolái Gumilov, poeta acmeísta, esposo de Ana Ajmátova. En este año E. Zamiatin termina de escribir *Nosotros* (*Мы*), novela distópica que describía la realidad de su tiempo.

En septiembre de 1922 muchas familias rusas fueron deportadas desde la isla Vasilievski al norte de San Petersburgo. La Checa de Lenin llevó a cabo la operación, deportaron alrededor de veinticinco familias. Un segundo barco con aproximadamente la misma cantidad de personas salió seis semanas después. En ambas ocasiones eran mayoritariamente escritores, filósofos y académicos. *Pravda*, el periódico del partido, lo mencionó sólo como la expulsión de una fracción de la intelligentsia rusa y después no volvió a ser mencionado. Lenin había comprendido que para instalar su dictadura violenta, tendría que deshacerse de sus adversarios, de aquellos que tenían el papel de conciencia del organismo social. Lenin sabía que “la literatura no sólo tiene el poder de reflejar la verdad de

la experiencia humana, sino también de legislar en su moralidad” (Richard, 6), de influir en su espiritualidad.

Al finalizar la Guerra Civil, en 1922 comienza a operar uno de los más terribles campos de trabajo en las islas de Solovki en el mar Blanco, antigua prisión política bajo la administración zarista. Ahí fueron condenados filósofos de la talla de Pável Florenski y Dimitri Lijachov junto con muchos académicos y escritores que estorbaban al nuevo régimen. Aunque cuando concluyó la Guerra Civil aparentemente había lugar para algún tipo de creación libre, también en 1922 se funda la Glavlit (Главлит), que ya funcionaba de alguna manera desde 1919, y cuyas principales funciones eran: prohibir todas las obras que no contribuyeran a la difusión de los intereses del partido, desvalorizar la creatividad y la imaginación libre, y limitar la temática a temas proletarios; la primera novela prohibida fue *Nosotros* de E. Zamiatin. La Glavlit monopolizaba la producción, publicación y distribución literaria.

En 1924 Trotski hace famoso el término “compañeros de viaje” (попутчики) para aquellos artistas que, aunque no apoyaran a los bolcheviques, estaban de acuerdo con la revolución. Algunos de los escritores que recibieron esta etiqueta fueron E. Zamiatin, Isaac Babel, Boris Pilniák, Mijaíl Bulgákov, y Mijaíl Zóschenko, todos ellos geniales cuentistas. En 1925 aparece la Asociación Rusa de Escritores Proletarios (РАПП) que en un principio se presentaba de orientación izquierdista y con el tiempo se volvió en exceso soviética. Aún con todo, entre 1924, después de la muerte de Lenin y hasta 1928, la toma definitiva de poder de Stalin, hubo un cierto respiro para los artistas y las posibilidades de creación, comparado con la primera etapa de la Rusia soviética. Los artistas rusos tuvieron el ingenio suficiente como para crear, innovar y producir un riquísimo corpus artístico en todas las áreas durante las tres primeras décadas del siglo veinte.

Sin embargo, “as the giants of pre-revolutionary culture emigrated or died, the Soviet establishment conspired to see that their accomplishments disappeared with them. Even those who survived were marginalized to the point that—as far as the public was concerned—they ceased to exist while alive” (Wachtel, 314). Cumpliéndose la frase profética de Zamiatin expresada en 1920: “Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь -- я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое”⁴³ (3, 120). La situación empeoró considerablemente conforme Stalin se establecía en el poder. El culto ruso a la palabra escrita es una reacción natural ante la realidad, en esos años era también una forma de mantener un resquicio de pasado y del ser que fueron y que el gobierno buscaba borrar.

Piotr Chaadáev en su *Apología de un loco*, escribió en 1837 sobre Pedro I:

El más grande de todos los reyes, quien, según dicen, inició para nosotros una nueva era y a quien, según dicen, debemos nuestra grandeza, nuestra gloria y todos los bienes que poseemos ahora, ciento cincuenta años atrás abjuró de la vieja Rusia ante el mundo entero. Con un poderoso soplo barrió todas nuestras instituciones; cavó un abismo entre nuestro pasado y nuestro presente y arrojó en él todas nuestras tradiciones... al final, casi renunció a su propio nombre y firmaba a menudo sus decisiones con un apelativo occidental. (Chaadáev, 42)

Palabras que después de un siglo volvieron a ser verdaderas para el para el periodo de la revolución. Con un poderoso soplo, Lenin barrió todas las instituciones y cavó un abismo entre pasado y presente arrojando en él todas las tradiciones. También renunciaron a su propio nombre Vladímir Ílich Uliánov y Iosif Visariónovich Dzhughashvili.

En diciembre de 1922 Lenin creó oficialmente la Unión Soviética, después de esto, Uliánov comenzó a pasar la mayor parte del tiempo hospitalizado y todo pasó a manos de Stalin. Lenin murió en enero de 1924 y Stalin supo manipular la situación a su favor haciéndose con el poder absoluto y definitivo hacia finales de 1927, principios de 1928,

⁴³ “Tengo miedo que no tendremos una verdadera literatura hasta que no nos curemos de esta nueva especie de catolicismo tan miedoso como el anterior de toda palabra herética. Y si esta enfermedad es incurable, entonces tengo miedo que el único futuro posible para la literatura rusa sea su pasado”. La traducción es mía.

aunque en ningún momento durante los años intermedios perdió poder. A partir de la muerte de Lenin, el partido comenzó a esparcir la idea de que aquellos que se unían a ellos, habían aceptado de manera intrínseca y de manera *libre* las limitaciones de su voluntad personal para el bien del conjunto, del partido como un todo; aprendiendo a sentir cómo los intereses propios e individuales poco a poco se fundían con los intereses del colectivo. Todo esto basándose en la concepción marxista del proletariado como fuente de valores universales.

De forma que el partido tomaba las riendas de la vida y muerte de los ciudadanos, siendo el ejemplo más claro el de Lenin, que incluso después de muerto, su cuerpo y su imagen continuaron perteneciendo al partido y al colectivo. De la misma manera en que Lenin pervirtió los ideales de la revolución, Stalin pervirtió el discurso de Lenin de 1905 y lo utilizó para justificar las barbaridades cometidas en su nombre. Una estrategia muy inteligente por parte de Stalin, levantar a Lenin a nivel de dios todopoderoso y encontrar en él las palabras y los discursos que lo justificaran.

En 1928 Stalin comenzó la trágica colectivización de la tierra y los Planes quinquenales que sustituyeron a la NEP. Los planes quinquenales otorgaban al Estado todo el control de la agricultura y por lo tanto del reparto de comida. También otorgaban control al Estado de toda las instituciones industriales y comerciales, es decir, el Estado extendió su poder hacia todas las áreas, incluyendo aquellas que habían mantenido un poco de autonomía con Lenin. Stalin adoptó la tradición rusa de paternalismo político con el que se adjudicó el derecho sobre la vida y la muerte no sólo de los “enemigos del pueblo” sino incluso del pueblo mismo. La depresión expandida en toda la población, junto con la pérdida de todo tipo de fe, fueron un factor decisivo en la posibilidad de continuación del sistema soviético, esto fue debido a que todos los lazos y la cohesión social estaban rotos.

También la lógica más básica de la vida estaba rota, el lenguaje estaba roto, perdió todo sentido. Las palabras comenzaron a significar el aquello que Stalin les asignaba. Así, por

ejemplo, los kulaks dejaron de ser los campesinos ricos como los había definido Lenin para desaparecerlos como clase social; Stalin utilizó la palabra kulak para abarcar a grupos enteros de millones de campesinos de cualquier estrato económico, de varias regiones del país, que murieron en la hambruna que él provocó con alevosía, premeditación y ventaja entre 1928 y 1933. Lo mismo sucedió con el artículo 58 del código penal que apareció en 1927 para “sospechosos de actividades contrarrevolucionarias”, título bajo el que millones de personas fueron asesinadas y/o enviadas a los campos de trabajo forzado; bajo este artículo se condenó a la mayoría de la gente que pasó por los campos que administraba el Gulag.

A partir de 1930, las normas artísticas se subordinaron a los términos totalitarios. Una muestra de lo absurdo y lo irracional de la realidad, es por ejemplo, la explicación que se dio para prohibir hablar del Formalismo como estética. Se etiquetó al Formalismo como: “falso porque era reaccionario y reaccionario por ser falso” (Erlich, 1975: 15). El principal criterio con el que se juzgaba una obra era el tipo de clase al que el artista pertenecía. De forma que todos los artistas, excepto aquellos que el gobierno calificara como clase proletaria, debían ser silenciados. La lógica era que: “if a writer always fulfils his “unwritten” “social command” – that of infecting his audience with the attitudes of his class – the “petty bourgeois” interlopers could not be tolerated. They were liable to poison the trusting Soviet reader with socially alien bacilli” (Erlich, 1975: 19-20). De manera que los criterios estéticos y literarios dejaron de existir.

En 1932 se creó la peor institución de censura literaria: la Unión de Escritores Soviéticos (Союз писателей СССР). Una institución burocratizada que M. Bulgákov retrata a la perfección en *El maestro y Margarita* (*Мастер и Маргарита*), novela escrita entre 1928 y 1940. Más adelante, en 1988, Vladímir Vainóvich retrata el último periodo de la institución y las múltiples formas en las que dirigía la vida entera de los escritores en la novela titulada *El sombrero de piel* (*Шляпка*). En 1932 se instala definitivamente el Realismo

Socialista como única forma permitida de creación en la Unión Soviética, para la literatura y para todas las demás artes. El Realismo Socialista es la muestra perfecta del proceso de vaciado de contenido de las palabras, pues es completamente opuesto a la realidad y al socialismo. Las obras valiosas que fueron creadas a partir de ese año sólo pudieron publicarse o bien en el extranjero o bien hasta la perestroika de Gorbachov.

Algunos autores argumentan que el Realismo Socialista es una herencia lógica de la tradición estética utilitaria del siglo diecinueve en la crítica literaria derivada de Belinski y Chernichévski. Sin embargo, se parece más a una fórmula precipitada y accidental, inventada probablemente por M. Gorki y A. Zhdánov en consulta con Stalin, rápidamente impuesta desde arriba, en un intento por dirigir y finalmente controlar la rica y variada literatura que había florecido en un ambiente menos coercitivo. Su aparente base marxista y legitimidad leninista provenía de la invocación del artículo de Lenin sobre «La organización del Partido y la literatura del Partido» de 1905, el cual era ciertamente intencionado sólo para la escritura política y propagandística que emanara del Partido, no para todo lo demás.

Frente a la pregunta que se plantean algunos filósofos y escritores rusos sobre las razones de por qué y cómo sucedió la barbarie que sucedió, sobresalen dos respuestas. La primera la plantea V. Grossman en su libro de 1963 *Todo fluye* describiendo la relación entre Rusia y Lenin:

Он стал избранником ее, потому что он избрал ее, и потому что она избрала его. Она пошла за ним – он обещал ей золотые горы и реки, полные вина, и она шла за ним сперва охотно, веря ему, по веселой хмельной дороге, освещенной горящими помещичьими усадьбами, потом оступаясь, оглядываясь, ужасаясь пути, открывшемуся ей, но все крепче и крепче чувствуя железную руку, что вела ее. И он шел, полный апостольской веры, вел за собой Россию, не понимая чудного наваждения, творившегося с ним. В ее послушной поступи, в ее новой после свержения царя покорности, в ее податливости, сводившей с ума, тонуло, гибло, преображалось все, что он принес России из свободолюбивого, революционного Запада.

Ему казалось, что в его непоколебимой диктаторской силе – залог чистоты и сохранности того, чему он верил, что принес своей стране. Он радовался этой силе, отождествляя ее с правотой своей веры, и вдруг, на мгновение, со страхом увидел, что в его непоколебимости, обращенной к мягкой русской покорности и внушаемости, и есть его высшее бессилие. И чем суровее делалась его поступь, чем тяжелее

становилась его рука, чем послушней становилась его ученому и революционному насилию Россия, тем меньше была его власть бороться с поистине сатанинской силой крепостной старины.⁴⁴ (176-177)

La segunda respuesta la da Dimitri Lijachov en el ensayo titulado *Del carácter nacional de los rusos*, que coincide con la opinión de Nicolái Berdiáev sobre la tendencia a la exageración de los rusos.

El carácter nacional de los rusos no es unidimensional. En él se combinan rasgos que no sólo son diferentes, sino opuestos dentro del mismo «registro»: la religiosidad y el ateísmo extremo, la actitud desinteresada y la avaricia, el pragmatismo y la completa incapacidad para actuar ante circunstancias exteriores, la hospitalidad y la inhumanidad, la absoluta autohumillación nacional y el chauvinismo, el no saber hacer la guerra y los elementos de una admirable valentía y una firmeza que se manifiestan de improviso. (Lijachov, 1997: 363)

Particularidades del carácter ruso que al combinarse con su “enorme credulidad que ha provocado y sigue provocando en la historia rusa la aparición de decenas de impostores y contribuyó a la victoria de los bolcheviques” (ibíd., 364). De ahí, explica el filósofo, la desgracia de los rusos.

⁴⁴ “Él fue elegido porque él la había escogido a ella y porque ella lo había escogido a él. Ella lo siguió – él le había prometido montañas de oro y ríos de vino -, lo siguió primero de buena gana, llena de confianza, por un sendero muy alegre y embriagante, iluminado por las casas de los grandes propietarios, luego empezó a dar traspiés, a mirar hacia atrás, horrorizada por el camino que se abría ante ella, pero sintiendo cada vez con más fuerza la mano de hierro que la conducía. Y él avanzaba, lleno de una fe apostólica, arrastrando a Rusia tras de sí, sin comprender que era víctima de una prodigiosa alucinación. En la marcha dócil de ella, en su nueva sumisión después del derrocamiento del zar, en aquella complacencia que hacía perder el juicio, se hundía, se extinguía, se transformaba todo aquello que él había llevado a Rusia de Occidente revolucionario y amante de la libertad. Tenía la sensación de que su inquebrantable poder dictatorial era el garante de la pureza y la conservación de todo en lo que él creía, de todo lo que había aportado a su país. Era feliz de tener aquél poder, que identificaba con la justicia de su propia fe; pero de repente, en un instante, vio con horror que la firmeza inquebrantable que utilizaba con la sumisa y dulce Rusia era el signo de su propia impotencia. Y cuanto más riguroso se hacía su avance, cuanto más pesada era su mano, más se sometía Rusia a la violencia revolucionaria y científica, menor era su energía para luchar contra la fuerza verdaderamente satánica de los antiguos tiempos de servidumbre”. Trad. Marta Rebón.

Capítulo 1. Alexander Blok: El tenor trágico de su época⁴⁵

На глядах бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...
Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..

Гамаюн, Птица вещая
А. Блок⁴⁶

1.1 Introducción

1.1.1 Biografía del autor.

Alexander Blok nació en 1880 y murió con tan solo 41 años en 1921. Su vida coincide con los años de grandes cambios en su país, vivió casi todo el periodo de transición de la Rusia Zarista a la Soviética, como testigo y como participante activo de los cambios radicales en su tierra natal (Muchnic, 16). Fue uno de los poetas más influyentes de su tiempo que tuvo la claridad de prever los efectos de la Revolución a la que calificó como “tormenta de nieve” y quien tristemente “perecería pronto en la tormenta” (Kohn, 287). Era poeta, ensayista,

⁴⁵ “*Трагически тенор эпохи*” es como Anna Ajmátova define la figura de Blok en una trilogía dedicada a él: *Три стихотворения (Tres poemas 1944-1960)*.

⁴⁶ Sobre el espejo infinito de las aguas // teñidas de púrpura por el sol poniente // lanza Gamaión su canción profética, // incapaz de levantar sus inquietas alas. // Augura de los tártaros la tiranía infame, // ejecuciones sangrientas y sin término, // incendios, terremotos, hambre, // el poder de los malvados y la perdición de los justos. // Hechizada por terrores primordiales // el amor ruboriza sus facciones bellas, // pero las verdades suenan proféticas // en sus labios rojos, teñidos en sangre. Gamaión, el ave profética. A. Blok.

dramaturgo e importante influencia para muchos de los otros movimientos modernistas de su país. Figura pública de gran impacto en la totalidad de la poesía rusa.

Nació en una familia noble y educada, su padre era profesor de derecho y talentoso músico; su madre traductora y escritora, y su abuelo materno botánico y rector de la Universidad de San Petersburgo. Blok estudió por un tiempo en la Facultad de Derecho de esa universidad, pero pronto se transfirió a la Facultad de Historia y Filología de donde se graduó. En 1903 casó con Liubov Mendelevna, hija del famoso químico Mendeleev quienes eran vecinos de la casa del abuelo del poeta, donde pasó la mayor parte de su vida.

Desde la primera publicación de su poesía hasta el último de sus poemas es posible presenciar cómo el ejercicio de la escritura era una acción muy íntima para Blok, como si toda su obra escrita fuera su lírico diario personal. En ella documentó lo que sucedía dentro del alma del poeta, y al mismo tiempo aquello que ocurría a su alrededor. Era un hombre extremadamente sensible tanto en el plano socio-político como en el personal y emocional.

Eran años en los que el realismo del siglo anterior perdía credibilidad y la visión del mundo ruso estaba plagada de un imaginario apocalíptico propio del fin de siglo. De esta situación nace el movimiento literario denominado Simbolismo al que el poeta pertenece. Blok comenzó a publicar en 1903 en algunas revistas literarias como *Nuevo Camino* (*Новый путь*)⁴⁷ y *Flores del norte* (*Северные Цветы*)⁴⁸. Después de su primera publicación de poesía, Blok se mantuvo activo como escritor el resto de su vida. Conforme avanzaba el tiempo y la situación socio-política se modificaba, su producción artística se orientaba cada vez más, hacia los aspectos sociales.

⁴⁷ Novi Put. Revista literaria de Dimitri Merezhkovski publicada de 1903 a 1905 que nació a partir de las reuniones de la Sociedad Religiosa-Filosófica.

⁴⁸ Severnie Tsveti. Revista literaria de los Decadentes o primeros Simbolistas, nombrada en honor a las *Flores del norte* de Pushkin, estuvo en publicación de 1901 a 1905.

Entre 1916 y 1917, durante la Primera Guerra Mundial trabajó como encargado de registro en Pskov. Después de la Revolución de octubre de 1917 ocupó varios puestos públicos manteniendo una activa vida pública. Entre 1917 y 1918 editó los testimonios de ministros del zar para la comisión investigadora del gobierno provisional. Después de 1918 formó parte de varios comités culturales; de 1918 a 1921 trabajó para la editorial de Gorki *Literatura Universal* (*Всемирная Литература*)⁴⁹. Dirigió el Teatro Bolshoi de 1919 a 1921 y fue Director de la Unión de Poetas Rusos en Petersburgo hasta 1920 cuando Nikolai Gumilev⁵⁰ tomó su lugar. (Pyman, 1985: 173). También participó en la Unión de Escritores Rusos y en otras varias editoriales.

A partir de 1912 Alexander Blok comenzó a sufrir periodos de depresión que empeoraron entre 1916 y 1918, justamente durante los años de la Primera Guerra Mundial, las revoluciones rusas de 1917 y el comienzo del Terror Rojo. En ese tiempo el poeta escribió en su diario: “soy todo oídos, no hay voz” (Pyman, 1985: 174). Y no tuvo voz hasta después de la disolución de la Asamblea Constituyente Rusa por los soldados bolcheviques el 7 de enero de 1918. Como reacción inmediata escribió *Los doce* (*Двенадцать*) y *Los Escitas* (*Скифы*), sus últimos dos poemas después de los cuales afirma en su diario: “no hay más sonidos” (Ibid.), sin embargo, éstos no serían sus últimos escritos.

En 1921 escribió un poema a Pushkin *La casa de Pushkin* (*Пушкинскому Дому*) y un discurso *Sobre la misión del poeta* (*О Назначении Поэта*) en honor a su antecesor literario que leyó el 11 de febrero de ese mismo año, en la Casa de Pushkin, de la Academia de las Ciencias en la conmemoración del 84 aniversario de su muerte. En éste último discurso Blok demanda, entre otras cosas, el cese de la interferencia burocrática en el arte⁵¹. Blok nunca se comprometió con el bolchevismo como doctrina política. En 1919 fue arrestado bajo

⁴⁹ Literatura Universal.

⁵⁰ Nikolai Gumilov, 1886-1921. Poeta acmeísta asesinado por la Cheka.

⁵¹ Cf. las conclusiones del capítulo donde se desarrolla el tema sobre el discurso a Pushkin.

sospecha de actividades contra-revolucionarias, por supuesta complicidad con el periódico Social Revolucionario de izquierda por conspiración contra el gobierno, pero fue liberado al tercer día por falta de pruebas.

Para Blok la función del artista era comparable con la de un testigo de vida, afirmación tan cierta para él que se refleja en las múltiples referencias culturales y experiencias personales expuestas a través de su mirada poética. Los últimos años de Blok fueron difíciles, pues padecía tifus además del frío y hambre debida a la Guerra Civil, al igual que el resto de la población rusa. Murió en agosto de 1921.

1.1.2 Objetivos del capítulo

Desde la publicación en 1904 de su primer poemario *Versos de la bella dama* (*Cmuxu o прекрасной даме*) hasta el discurso en honor a Pushkin leído en 1921, la mayor parte de la producción literaria de Blok era leída y publicada en las revistas literarias y publicaciones periódicas más influyentes de su época. Su estilo simbolista lo acompañó en todos sus escritos, inclusive en su diario personal plagado de metáforas. Alexander Blok es recordado principalmente por su poesía, particularmente por el poema titulado *Los doce* (*Двенадцать*) de 1918 que le otorgó fama internacional. Sin embargo, es en sus ensayos, diseñados para ser recibidos por un público más amplio, en los que declara de manera clara, sin dejar lugar a posibles malinterpretaciones, uno de los temas más sensibles en Rusia: el conflicto entre el Pueblo y la Intelligentsia, entre el colectivo y el individuo; exactamente la misma cuestión que se debate en el presente trabajo de investigación.

Las obras literarias de Blok elegidas para la presente investigación son ensayos que representan a su tiempo, ya que son como imágenes en negativo desde las que es posible

reconstruir la realidad y así poder estudiar tanto el estado de la relación entre *Intelligentsia* y Pueblo como los conflictos identitarios y la situación social del periodo temporal del que surgieron dichas obras. La mayor parte de sus influencias literarias y personales, sus creencias y opiniones, se encuentran reflejadas en los tres principales ensayos analizados en el presente trabajo. Éstos son: *Pueblo e Intelligentsia* (*Народ и интеллигенция*) de 1908, que es preludio de *Intelligentsia y Revolución* (*Интеллигенция и Революция*) de 1918, y por último *El ocaso del humanismo* (*Крушение Гуманизма*) de 1919.

Para una mejor comprensión de la cosmovisión del poeta, también se incluyen, aunque no analizados exhaustivamente, otros ensayos como *¿Qué hacer ahora?* (*Что сейчас делать?*) de 1918 que surge como respuesta a la misma pregunta ya planteada en el primero de los ensayos analizados y que es también un eco de la obra de 1863 de Nikolai Chernichevski bajo el mismo título⁵². Otro ensayo analizado es el titulado *Los escitas* (*Скифы*) escrito en el mismo año que el anterior y que es respuesta a un diálogo iniciado en 1894 por Vladimir Soloviov en *Panmongolismo* (*Панмонголизм*). En el último apartado se analiza el discurso de A. Blok a A. Pushkin titulado *Sobre la misión del poeta* () de 1921, unos meses antes de la muerte del primero. Asimismo se mencionan algunos de sus poemas cuando resultan relevantes para el tema tratado sin profundizar en su análisis ya que un estudio de la poesía de Blok es en sí mismo tema para otra tesis doctoral.

El objetivo principal del presente capítulo es analizar los tres primeros ensayos mencionados como una clara explicación de la situación en Rusia antes y después de la Revolución de octubre de 1917 así como de las dos fuerzas antagónicas existentes desde tiempos anteriores a la Revolución: el individuo y el colectivo. Dos fuerzas que fueron una de

⁵² La obra original de Chernichevski *Что делать?* (*¿Qué hacer?*) funcionó mucho tiempo en Rusia como inspiración de revolucionarios. La misma pregunta “¿Qué hacer?” la planteó León Tolstoi en 1884 en *Что же нам делать?*, obra en la que describe las enormes diferencias socio-económicas en Moscú así como las posibilidades y obligación moral de cada individuo para desaparecer tales diferencias. *¿Qué hacer?*, es una pregunta que también intentó responder V. Lenin desde otro punto de vista en 1902 presentando en su obra las posibilidades de organización de su partido sin mencionar nunca a la clase obrera.

las mayores preocupaciones de muchos escritores rusos desde mediados del siglo diecinueve hasta aproximadamente 1930. Es decir, el capítulo presenta una visión de las condiciones en las que se encontraban los conflictos identitarios en la Rusia pre-soviética y las mutaciones que se produjeron con el estallido de las múltiples revueltas sociales.

Como poeta, a Blok le interesaba el desarrollo de la historia de su país y la realidad en la que vivía: “the soul of the poet is the most sensitive seismograph, capable of registering in a fleeting impression the slightest motion in the historical soil”⁵³ (Orlov, 1980: 7). Después del intento de revolución de 1905 y la violencia desplegada desde todos los flancos, Blok se dio cuenta de que aquello que tanto le preocupaba sobre la actitud de la Intelligentsia para con el Pueblo era lo mismo que generaba la hostilidad entre la gente del Pueblo para con la Intelligentsia. Por lo tanto, es a partir de ese año que sus escritos toman una dimensión pública y política. Conforme avanzaba el tiempo, Blok se involucraba cada vez más en los cambios políticos y sociales de su país hasta el punto que su muerte es considerada por algunos autores como una consecuencia de la situación social⁵⁴.

La preocupación por la relación entre Pueblo e Intelligentsia estaba muy presente entre los miembros de la intelligentsia rusa, sobre todo después de la Revolución de 1905. Las discusiones sobre el tema se encontraban en las páginas de varios periódicos en las que participaban activamente Blok y muchos de sus pares como Andrei Bely, D. Merezhkovski, N. Berdiaev, S. Bulgákov, V. Ivanov, entre otros (Putnam, 42). Era un tema que interesaba tanto que era incluso discutido en la correspondencia personal de los autores mencionados.

Como se expone a lo largo del presente capítulo, en las argumentaciones del poeta se encuentran las intertextualidades, extra-textualidades, guiños al lector y líneas de fuga de los

⁵³ “el alma del poeta es el sismógrafo más sensible, capaz de registrar en una fugaz impresión el movimiento más sutil en el suelo histórico”.

⁵⁴ Cf. las conclusiones del capítulo en las que se desarrolla el tema de la muerte de Blok.

que parten posteriores ensayos y dan unidad a la totalidad de su obra. Los ensayos de Blok están cargados de una simbología muy personal que dialoga permanentemente con otras voces de escritores, filósofos y pensadores. La claridad y potencia de las imágenes que Blok crea en sus escritos son evidencia perfecta para comprender las razones por las que es considerado uno de los más importantes representantes del movimiento literario al que perteneció.

El ejercicio a realizar en este capítulo es la traducción del lenguaje simbolista de Blok a un lenguaje prosaico para revelar la esencia de sus ideas y creencias. Es decir, según la clasificación de R. Jakobson la presente es una traducción inter-lingüística, al traducir los ensayos del ruso al español; y es a su vez una traducción inter-semiótica (Torop, 2002: 595) al ser un ejercicio de interpretación de los signos de un sistema – el simbolismo blokiano –, con los signos de otro sistema – el análisis literario –. Un ejercicio parecido al que realizó Vladimir Soloviov a finales del siglo diecinueve con la poesía simbolista en un intento por acercar el movimiento literario al público lector de las revistas literarias rusas del momento.

1.2 Antecedentes literarios y filosóficos

1.2.1 Simbolismo

Resulta necesario mencionar las características principales del Simbolismo y el papel que jugaba en su tiempo para comprender las claves de interpretación del análisis realizado. El movimiento literario denominado Simbolismo comenzó alrededor de 1890 en Rusia, es una de las escuelas más notables del Modernismo. En sus comienzos, el Simbolismo ruso estuvo influenciado por el movimiento Simbolista francés (especialmente Mallarmé y Baudelaire), y más tarde tomó muchas de sus influencias de la estética alemana (especialmente Schelling y

Goethe). El movimiento Simbolista ruso se divide en dos diferentes momentos: a los poetas que pertenecen al primero se les denomina “decadentes”⁵⁵ y aquellos que pertenecen al segundo se les denomina como “simbolistas menores” (младо символисты) (Shmónina, 72). Es a ésta segunda etapa a la que pertenece Alexander Blok y su obra considerada por muchos autores como la consolidación definitiva del movimiento.

En sus comienzos, la poesía de los simbolistas resultaba inaccesible para la mayoría de los lectores acostumbrados al realismo del siglo diecinueve. Las primeras publicaciones de poesía simbolista en revistas literarias fueron gracias al esfuerzo de Vladimir Soloviov⁵⁶ quien siendo crítico literario para *El heraldo de Europa* (Вестник Европы)⁵⁷ incluyó en la revista varios poemas. Su posición como crítico literario era el portal más poderoso para exponer en el mundo literario. “By speaking the language of the Symbolist poet and the nineteenth-century literary critic simultaneously, Soloviov can occupy simultaneously the position of the poet and the public, insider and outsider, and be perceived by both groups as a compassionate voice in the press and an ally in their aesthetics” (Stone, 2008: 382). Soloviov comenzó publicando en tono crítico como método para evitar la censura que era casi segura frente a algo nuevo y de difícil comprensión.

Viacheslav Ivanov⁵⁸, filósofo y poeta simbolista, definió el Simbolismo como “el arte de las alusiones, de imágenes fluidas de las que, como en Baudelaire, surge otro simbolismo de linaje antiguo (...) y regresa a la palabra “símbolo” a su verdadero significado: una realidad vista en relación o en correspondencia con una más pura realidad, de manera que su representación lleva de *realibus ad realiora*”. Esta capacidad de representación en Blok es lo que permite que para él, el Simbolismo no sea una teoría estética sino “un hábito del alma”

⁵⁵ Минц, Зара. Г. Аудиозаписи. Часть 1. Audio, 1.

⁵⁶ Vladimir Soloviov, 1853 – 1900. Filósofo, considerado por muchos padre del Simbolismo.

⁵⁷ El Heraldo de Europa. Revista liberal en Rusia sobre historia, política y literatura en circulación de 1866 a 1918.

⁵⁸ Viacheslav Ivanov, 1866-1949. El más importante teórico del simbolismo ruso. Considerado por algunos autores “el más simbolista de los simbolistas”.

(Muchnic, 19). Blok, al igual que los demás simbolistas utilizaba el símbolo para llegar a las ideas en su forma platónica.

El movimiento literario es un renacimiento del idealismo platónico, una resurrección del romanticismo que había perdido fuerza ante el realismo y positivismo del siglo anterior. Los miembros del movimiento, al interesarse por las ideas puras relegaban a un segundo plano la pragmática de la realidad. Aunque la mayoría de ellos eran poetas, todos se involucraban en diferentes manifestaciones artísticas⁵⁹. Combinaron el idealismo con el misticismo ruso de Dostoievski y Tolstoi, lo que dio como resultado una renovación de las preocupaciones ético-morales.

El Simbolismo está considerado como el último coletazo de un movimiento social denominado *Movimiento popular* (*Народничество*), en ruso el nombre proviene de “camino hacia el pueblo” (“Хождение в народ”), iniciado por Chernishevski. Fue una especie de populismo, que se basaba en la creencia de que la propaganda bien repartida entre el proletariado podría despertar a las masas y eventualmente destronar al zar. Comenzó en los años sesenta del siglo diecinueve y provocó varias agitaciones revolucionarias y violentas. Como ideología terminó con el Simbolismo aunque impregnó a varios miembros de la Intelligentsia que apoyaron el socialismo como un medio para derrocar la autocracia.

Todos los miembros del Simbolismo “were committed either to social or religious causes, and tried, each in his own way, to improve the world through the media of art” (West, 192). La influencia del movimiento popular y el idealismo, aunada a la mística rusa dio como consecuencia en los simbolistas la búsqueda de una transfiguración espiritual de la humanidad. Algo parecido a la última etapa filosófica de Lev Tolstói. Un movimiento que nace en oposición al positivismo que había tenido tanto auge los años anteriores. Como

⁵⁹ En el presente trabajo se mencionan sólo poetas, pero hay también pintores como V. Kandinski y M. Vrubel, y músicos como A. Scriabin que son considerados por algunos autores como parte del movimiento Simbolista.

reacción al Realismo anterior, el Simbolismo se caracteriza por ser alusivo, misterioso y evocativo al mismo tiempo.

Afirma Víctor Erlich en la introducción a un libro sobre crítica literaria rusa del S. XX:

Russian symbolism was both a resurgence of poetic craft and a quest for a transpoetic epiphany, an esoteric truth that poetry was uniquely capable of conveying or hinting at. If the former emphasis encouraged intricate, indeed technical studies in versification, the latter fostered interest in the philosophical, or, if one will, mythic dimension of imaginative literature (1975: 7).

Los simbolistas se convierten en teóricos del arte, “mediante sus reflexiones críticas y filosóficas. De ahí, la importancia que adquieren las publicaciones impresas como medio de divulgación de sus ideas” (Shmónina, 68). La forma con la que los simbolistas involucraban la poesía en su persona era absoluta. Algunos de los primeros miembros fueron Valéri Briúsov, Konstantín Balmónt, Dmítri Merezhkovski, Zinaida Guíppius y Vladímir Soloviov. A la segunda etapa pertenecen Viachesláv I. Ivánov, Andréi Bely y el propio Blok. Cada escritor creó su propio imaginario y aunque compartían mucho, cada uno tenía sus propias fuentes.

1.2.2 Antecedentes literarios y filosóficos rusos

La figura de Soloviov, sobre todo para la segunda generación de poetas, fue decisiva. No sólo introdujo la poesía simbolista en el gusto del público al explicar el imaginario y lenguaje sino que también posicionó a los nuevos escritores. De él heredaron la idea de la “eterna feminidad” (Вечная Женственность) proveniente de Goethe y el romanticismo alemán que Soloviov combinó con la concepción religiosa de *Hagia Sophia* o Santa Sofía. Noción que se convirtió en uno de los más influyentes símbolos para Blok y que es fácilmente perceptible en la totalidad de su obra.

Para el poeta en un principio su esposa, Liubov Mendeleeva representaba la eterna feminidad como un amor idealista y romántico que expresó en *Versos de la bella dama* (*Стихи о прекрасной даме*)⁶⁰ en 1904. Más adelante, conforme se enfriaron las relaciones con su mujer y cambiaron las condiciones sociales (después de la revolución de 1905), la imagen femenina que servía ese mismo propósito fue la feminidad en sí misma. “The image of the beloved recedes into the past and becomes shrouded in fog. The poet leaves the world of mysterious presentiments and visions and enters life on earth” (Zhirmunski, 119). En la tercera y última etapa del poeta, la imagen se hizo síntesis hegeliana y la eterna feminidad lo contenía todo; la representación de la eterna feminidad o *Hagia Sophia* se transformó en Blok en la madre tierra rusa.

Durante sus últimos años, la vida del poeta pierde romanticismo en el sentido amoroso, sin embargo, nunca abandona el romanticismo propio del idealismo. Conforme avanza en edad, Blok se transforma en una especie de conciencia social que representa y critica su tiempo, se desplaza de “the mythologization of the personal to a focus on the connection between the poet and his age” (Kalb, 413). En 1918, tres años antes de su muerte, Blok escribió un poema titulado *Catilina* (*Катилина*)⁶¹, un juego de paralelismos entre su época y el imperio romano en sus últimos años, comparando la primera Roma con la tercera, i.e. Rusia, en un mismo periodo de decadencia. Es una crítica que después expande en el ensayo *El Ocaso del Humanismo*, y una de las razones por las que se considera a Blok como un poeta social.

Desde la revolución de 1905, Blok comienza el ciclo de poemas dedicados a Rusia bajo la creencia de que los cambios que se produjeran en aquellos años serían decisivos para el

⁶⁰ Colección de poemas románticos y místicos.

⁶¹ *Catilina. Una página en la historia de la revolución mundial*. Historia sobre el revolucionario romano que conspiró cerca del 60 a.C.

destino del pueblo ruso. Los *Versos sobre Rusia* pertenecen a la tradición religiosa propia de Dostoievski, F. Tiútchev y Soloviov, Sin embargo:

It is not the political fortunes of his native land that concern the poet, but the salvation of its living soul. The poet views his country's calling its predestined path, and the victories and battles on that path, in the same way that he had regarded his own fate – as a religious tragedy a struggle for the divine calling of the human personality. But Blok differs from his predecessors, in that he approaches the fate of Russia not as a thinker, through an abstract idea, but as a poet, through intimate love. For him Russia is the Beloved, and as the features of the Beloved change in his poetry – from the image of the Beautiful Lady to that of the Muse in his last poems – so also his feelings for his native land finds its expression in the changing symbols of romantic love (Zhirmunski, 131).

La de Blok es una tradición religiosa que, al tener como base el amor a la patria y no a una divinidad coincide también con la filosofía tardía de L. Tolstoi.

La producción artística de Blok contiene también la idea de la vocación universal del pueblo ruso. La concepción de la característica mesiánica proviene del siglo XV cuando en Rusia se consolidó el Cristianismo y volvió a ser tema de gran interés después de la publicación de *La idea rusa* (*Русская идея*) de V. Soloviov en 1888. En ella el filósofo afirma que "ser todo un ruso, completamente ruso, tal vez sólo significa [...], ser hermano de todos los hombres, un hombre universal, si se quiere" (Novikova, LXIV)⁶².

Dicha creencia aunada a la voluntad de derrocar la autocracia zarista y encontrar una igualdad o justicia social, convirtieron a Blok a favor de la revolución. La situación socio-política posterior a enero de 1918, provocó en el poeta sentimientos encontrados y confusión en cuanto a su postura frente a la Revolución y por lo tanto, su escritura ambigua puede comprenderse tanto a favor como en contra. Es una confusión que nace del enfrentamiento interno entre su compromiso previo con la revolución y la claridad para ver que el nuevo régimen continuaría la autocracia.

Las principales fuentes literarias rusas de Alexander Blok son Pushkin, Tiútchev,

⁶² Cf. más adelante la comparación entre *Panmongolismo* de Soloviov y *Escitas* de Blok.

Gógol, Dostoievski y Tolstoi⁶³. Son influencias que se reflejan en las explícitas e implícitas menciones a la obra de dichos autores quienes "afirman su inmortalidad" (Muchnic, 17) en las líneas del poeta. Particularmente, las obras de Gógol y de Dostoievski modificaron el credo del poeta en lo referente a la vocación mesiánica del pueblo ruso y la urgente necesidad de cambios sociales.

La reinterpretación e incorporación de las obras de Gógol y Dostoievski es otra de las características del Simbolismo reflejada en Blok. A Gógol, el Simbolismo lo reivindicó como un maestro de la hipérbole, sobre todo V. Briúsov y A. Bely. También Merezhkovski escribió en 1906 sobre los demonios en *Gógol y el demonio* (*Гоголь и Черт*). De las novelas de Dostoievski, el simbolismo toma la particularidad de inclusión del elemento folklórico. En Blok esto se refleja "that total absence of measure in everything, that maximalism of the spirit for which all that is limited and contingent in life is only a barrier to the unconditional, anarchic urge toward creative freedom and self-affirmation" (Zhirmunski, 131). El interés por una crítica literaria seria, por una estética bien definida dio lugar a lo que más tarde se conoció como Formalismo Ruso (Erich, 11), que surge a partir de muchos de los análisis literarios realizados por los simbolistas.

1.2.3 Antecedentes literarios y filosóficos alemanes

En la filosofía e historiografía de principios del siglo veinte en Rusia, A. Schopenhauer, F. Nietzsche y el Mito del Eterno Retorno eran temas muy comunes. Son particularmente influyentes en algunos grupos literarios como el Simbolismo. De hecho, el eterno retorno y la filosofía nietzscheana eran tópicos de frecuentes discusiones entre los miembros de dicho

⁶³ Минц, Зара. Г. *Александр Блок и русские писатели. Блок и русский символизм*. Литературное наследство, Москва: Наука, 1980. с. 92.

grupo y por lo tanto, temas cercanos y presentes para Blok (Vroon, 342). La repetición se convierte en rasgo característico de la obra de Blok, es una repetición no aleatoria que proviene directamente de los ciclos nietzscheanos y la creencia heredada del continuo conflicto entre orden y caos.

Las repeticiones en Blok aparecen en forma de un mismo adjetivo para caracterizar ideas o conceptos que parecieran no estar conectados y que de esta manera se relacionan, o pueden ser una misma palabra, idea o imagen representada en diferentes formas y que tienen como función enfatizar. Una tercera posibilidad es el uso de la repetición al principio y final de un apartado o sección para delimitarla. Algunas estructuras de los ciclos del eterno retorno blokiano son tales que con el comienzo de cada nuevo ciclo, expande el anterior en explicación, en contenido y en conclusiones, reiterando lo previo y dejando abierto el final con la posibilidad de continuación de los ciclos.

Lo recursivo en Blok también está asociado con la música. El escuchar al tiempo como parte de la filosofía rusa proviene del romanticismo alemán, particularmente de Schelling y Wagner. Ambos autores entendían la música como el más alto nivel de cognición y muy cercana a la poesía. Más que leer a Blok hay que escucharlo, escuchar “the haunting verbal magic” (Erich, 1975: 6) de sus escritos. Sus obras son como orquestas de las que surgen leitmotifs in crescendo: aumenta el tono, aumenta el número de repeticiones y el número de sinónimos. La riqueza simbólica y poética de Blok hacen que las imágenes se desplieguen ante el lector como un torrente que fluye.

Para el poeta la música era un principio unificador, un sentido de completitud en el que se unía la fuerza individual dentro de la fuerza del conjunto, unión que posibilitaba la vida⁶⁴.

Blok escribió en su diario:

Al principio había música. La música es la esencia del mundo [...] la cultura es el ritmo de la música a través de la cual crece el mundo. Toda la breve historia del hombre que ha permanecido en nuestra pobre memoria es, al parecer, la alternancia de épocas: en una la música muere, los sonidos apagados salen a

⁶⁴ Compárese más adelante con el concepto de *Sobornost*.

borbotones con intencionada presión en la siguiente época. (Muchnic, 18)

De esta forma se unen en Blok recurrencia y música.

R. Wagner quien también había bebido de Schopenhauer, fue otra gran influencia en Blok. Especialmente el ensayo de Wagner titulado *Arte y Revolución* de 1895, (la estética de Wagner era muy apreciada por los simbolistas). Blok compartía la idea wagneriana de la música como la forma de expresión de la esencia interior. Inclusive, el poeta escribió un ensayo en 1918 bajo el mismo título *Arte y revolución: sobre las creaciones de Richard Wagner* (*Искусство и Революция: по поводу творчества Рихарда Вагнера*), en el que otorga a la música una dimensión tanto filosófica como religiosa.

Dentro de la tradición filosófica de Schopenhauer, Nietzsche y Wagner, “music is the language of the world will, the elemental, the Dionysian, and contains an irrational, cruel, and destructive component”. Sin embargo, en lo religioso, “music is the symbol of harmony and redemption. Not necessarily equated with morality, especially conventional morality, music in its religious dimension, can be used to justify antimoral behaviour on behalf of a greater, i.e. holy cause” (Glatzer, 121). El tema musical se desarrolla ampliamente a lo largo del capítulo.

1.3 *Pueblo e Intelligentsia*

Before Alexander Blok stand two sphinxes that force him "to sing and weep" with their unsolvable riddles: Russia and his own soul. ... And often, very often, Blok shows them to us, merged into one, organically indivisible... Besides that, one is struck by still another trait in his work . . . for all of Russian poetry in general, namely-morality... Blok knows, as no one else does, how to unite two themes in one, not juxtaposing them one to another, but fusing them chemically.

Lev Gumilev en la revista *Apolón*, 1912

Pueblo e Intelligentsia de 1908, ensayo del cual parte la presente disertación, comienza como una crítica a la ponencia de Herman Baronov sobre Máximo Gorki presentada durante el Primer Curso de la Sociedad Filosófico-Religiosa que se llevó a cabo en ese mismo año. Blok utiliza la ponencia de Baronov y sus críticas a la obra de Gorki como *exemplum* de las cuestiones que realmente le interesa tratar, esto es, la relación entre Pueblo e Intelligentsia y los conflictos entre la identidad individual y la identidad colectiva que tal relación genera dentro de la sociedad rusa. El ensayo consta de tres partes: una introducción en la que utilizando a Baronov y Gorki, muestra el estado de la cuestión. En ella, el poeta afirma que la enemistad entre el Pueblo, con Gorki como representante, y la Intelligentsia, con Baronov como representante, es muy antigua y no obstante, vigente.

Para Blok, la Intelligentsia no comprende al Pueblo en lo esencial aunque pretenda acercarse a él. En la segunda parte, plantea *in media res* el tema principal que se desprende como corolario a partir de la amplia introducción y explicita la profundidad e importancia de las razones para tratar dicho tema. En la tercera parte, presenta como conclusión abierta y provisional como es propio del género ensayístico, una respuesta al tema que aflige al poeta, esto es, una posible vía para mejorar la relación entre el Pueblo y la Intelligentsia.

Igualmente, a lo largo del ensayo, el poeta expone y cuestiona su posición dentro de la dicotomía, su propio conflicto identitario al saberse poseedor de características de ambos

grupos y a la vez ajeno a ambos. Para intentar comprender el estado de la cuestión tanto personal como social, Blok recurre al pasado histórico y a sus antecesores literarios. Dicho posicionamiento dentro de la historia, tanto real como literaria, el saberse situado en un espacio-tiempo que es resultado de un pasado específico y el saberse partícipe del acontecer, muestra el grado de autoconciencia histórica y con ella, la voluntad de cambio de A. Blok.

Para facilitar el análisis del ensayo, el camino será diferente al elegido por el poeta, primero se presentará el tema principal y se irá deshaciendo camino hacia el ejemplo Gorki/Baronov para terminar con la solución que ofrece Blok ante la relación entre Pueblo e Intelligentsia y ante los conflictos identitarios. El marcador semántico que separa las primeras dos partes de la tercera es la repetición de los adjetivos “страшно и непонятно”⁶⁵ que califican tanto la relación entre los dos grupos como los sentimientos de la Intelligentsia hacia el Pueblo.

El poeta sugiere que las características específicas de la relación entre ambos grupos tienen origen en la división rusa entre Eslavófilos y Occidentalistas que comenzó a gestarse durante la época de Pedro I a comienzos del siglo dieciocho. Históricamente, la relación tomó formas más definidas alrededor de 1840, aunque continuó mutando con el tiempo y finalmente contribuyó a posibilitar la Revolución de octubre de 1917.

La revolución a su vez mutó a una sangrienta Guerra Civil, última batalla en la que se enfrentaron Pueblo e Intelligentsia así concebidos ya que la Revolución cambió la denominación de este último grupo. En 1918 los antiguos miembros de la Intelligentsia fueron bautizados como anti-revolucionarios y enemigos del pueblo, aunque en la realidad muchos de ellos buscaron y promovieron de manera activa la Revolución, aunque tal vez, esperando resultados diferentes.

⁶⁵ “terrible e incomprensible”

El Eslavofilismo contra el Occidentalismo es la cara más externa del problema ruso que el poeta define como una de las más graves enfermedades panrusas:

начала славянофильства, имеющие глубокую опору в народе, всегда были роковым образом помехой "интеллигентским" началам; прав был Самарин, когда писал Аксакову о "недоступной черте", существующей между "славянофилами" и "западниками". На наших глазах интеллигенция, давшая Достоевскому умереть в нищете, относилась с явной и тайной ненавистью к Менделееву. По-своему, она была права; между ними и ею была та самая "недоступная черта" (пушкинское слово), которая определяет трагедию России⁶⁶ (4, 111)⁶⁷.

De lo anterior se desprenden varios puntos, primero sitúa la problemática dentro de la historia de Rusia al posicionar en un primer conjunto el Eslavofilismo y el Pueblo, en un segundo conjunto el Occidentalismo y la Intelligentsia y entre los conjuntos, una *impenetrable frontera* definida como la tragedia nacional. Segundo, juzga negativamente a la Intelligentsia al mencionar la miseria en la que permitió que muriera uno de sus más grandes escritores⁶⁸. Y tercero, hace aparecer, casi sin nombrarlo, un tercer conjunto al que pertenecen el autor y Pushkin, conjunto ajeno al de la Intelligentsia – al colocar la frontera entre *nosotros* y *ella*.

Afirma Blok que la “terrible división” no es producto de la ociosa imaginación, sino que “действительно так, то есть действительно не только два понятия, *но две реальности*: народ и интеллигенция; полтораста миллионов с одной стороны и несколько сот тысяч - с другой; люди, взаимно друг друга не понимающие в самом основном”⁶⁹. (4, 109) Le interesa poner énfasis en el hecho que la relación que le preocupa, las dos realidades enfrentadas y la forma en la que se viven, no existe sólo en el plano literario o de las ideas, sino también y fundamentalmente, en el plano material o terrenal.

⁶⁶ “los principios del Eslavofilismo, que poseen un profundo apoyo en el Pueblo, siempre fueron fatídicas desventajas para los principios de la *Intelligentsia*; tenía razón Samarín cuando escribió a Aksakov sobre la *impenetrable frontera* existente entre los *Eslavófilos* y los *Occidentalistas*. Ante nuestros ojos la Intelligentsia permitió que Dostoievski muriera en la miseria y se comportaron con un considerable odio encubierto contra Mendeléyev. Según ellos tuvieron razón, entre nosotros y ella había una “impenetrable frontera” (en palabras de Pushkin), que define la tragedia de Rusia”. Todas las traducciones del presente capítulo son mías.

⁶⁷ Todas las citas de las obras de Blok en ruso provienen de *Собрание сочинений в шести томах*. Se indican con el número de tomo seguido del número de página.

⁶⁸ Como se muestra más adelante, Dostoievski es uno de las grandes influencias en la ideología de Blok. Asimismo, sus vidas presentan varios paralelismos, uno de ellos es que ambos comparten el mismo destino de morir ignorados y en la miseria, otro es que la última aparición pública de ambos escritores es un discurso en honor al poeta Alexander Pushkin, tema que se trata en las conclusiones del capítulo.

⁶⁹ “realmente existen no sólo dos conceptos *sino dos realidades*: pueblo e intelligentsia, medio millón por un lado y algunos cientos de miles por el otro lado; personas que no se comprenden las unas a las otras en lo más esencial”. La cursiva es mía.

Los adjetivos negativos que repite a lo largo del ensayo para caracterizar la relación reflejan lo inquietante de la realidad:

... перейти затем к важнейшему для меня вопросу об отношениях между интеллигенцией и народом. Эти отношения представляются мне не только ненормальными, не только недолжными. В них есть нечто жуткое; душа занимается страхом, когда внимательно приглядишься к ним (...) Я хотел бы поставить вопрос резче и беспощаднее; это самый больной, самый лихорадочный для многих из нас вопрос. Боюсь даже, вопрос ли это? Не свершается ли уже, пока мы говорим здесь, какое-то страшное и безмолвное дело? Не обречен ли уже кто-либо из нас бесповоротно на гибель?⁷⁰ (4, 105-6)

Es una relación impropia, dolorosa e inquietante que llena de miedo y que su evolución se dirige hacia el final de una de las partes que está ya condenada al naufragio, a la muerte por agua. La muerte o destrucción fatal producida por el agua es uno de los temas más repetidos en los tres ensayos que comprenden el presente capítulo. Dentro de la simbología blokiana, el conjunto denominado Pueblo es igualado o representado con las fuerzas desatadas de la Naturaleza, específicamente con el agua en sus diferentes formas⁷¹, motivo que se repite tanto en la ensayística como en la poesía de Blok.

Para el poeta, escudriñar la relación y describir el problema es una obligación y un acto de responsabilidad social:

... страшно становится, когда интеллигент начинает чувствовать себя «животным общественным», как только сознает он, что существует некоторая *круговая порука* среди «людей культуры», что каждый член культурного общества, без различия партий, литературных направлений или классов, - представляет из себя *одно из слагаемых* какого-то целого. Это общественное чувство, перешедшее в сознание, и заставляет интеллигента почувствовать ответственность свою перед целым, хочет он или не хочет, подойти к вопросам о болезнях всероссийских; и, мне думается, да и сама действительность показывает, что насущнейшим из таких вопросов является вопрос об «интеллигенции» и «народе».⁷² (4, 106)

Es una responsabilidad social que supone necesaria la conciencia de pertenecer a un todo que

⁷⁰ “pasar a lo que es para mí la pregunta principal, aquella sobre la relación entre el *Pueblo* y la *Intelligentsia*. Ésta relación se me presenta no sólo como anormal sino también como impropia, entre ellos hay algo inquietante, el alma se llena de terror cuando se escruta con atención dicha relación (...) Quisiera plantear la pregunta de forma más clara y despiadada pues es la más dolorosa y desasosiega para muchos de nosotros. Temo incluso si la pregunta existe, ¿no sucede ya, mientras nosotros hablamos aquí, algo terrible y silencioso?, ¿no está condenado ya alguno de nosotros irreversiblemente al naufragio?”.

⁷¹ El motivo del agua se desarrolla en los siguientes dos ensayos.

⁷² “el miedo se estanca cuando el intelectual comienza a sentirse “animal social”, como sólo puede reconocerlo por sí mismo. Lo que existe entre la “gente de cultura” es una especie de responsabilidad mutua: cada miembro de la sociedad culta, sin diferencia de partido político, tendencia literaria o clase social, se presenta frente a sí como uno de los componentes de un todo. Dicho sentimiento social se convierte en conciencia y obliga al intelectual a empezar a sentir responsabilidad frente al todo y quiera o no quiera, a afrontar las preguntas sobre las enfermedades panrusas. Me parece, y la realidad misma lo confirma, que la más esencial de ellas, es la relación entre *Intelligentsia* y *Pueblo*”.

es Rusia en la que están contenidos todos los demás conjuntos. En las conclusiones del ensayo, confirma que el primer paso hacia la solución a las enfermedades panrusas es precisamente el despertar de la conciencia y la responsabilidad social; lo que a su vez son las razones que en un principio incitan al poeta a tratar el tema.

Ambas realidades, Pueblo e *Intelligentsia*, presentan características disímiles, inclusive opuestas y para ejemplificarlo Blok hace una analogía con la batalla de Kulikovo de 1380 en la que se batieron los rusos, bajo el mando del príncipe Dimitri Donskói contra los tártaros equiparando así, una batalla mortal – en la que el pueblo ruso terminó siendo el vencedor –, con la batalla entre Occidentalistas y Eslavófilos, que el poeta identifica como la batalla entre *Intelligentsia* y Pueblo.

En el mismo año de 1908, Blok publicó un poema titulado *Sobre el campo de Kulikovo* (*На Поле Куликовом*) en el que expande y desarrolla líricamente el tema de la batalla que fue un punto de quiebre en la historia rusa por haber sido la primera en la que los príncipes rusos se unieron en contra de un enemigo en común (Kembal, 1954: 33). Más tarde, Blok incluyó el poema en la trilogía lírica titulado *Patria* (*Родина*), y que para la edición de 1912 el poeta comentó: “Es la convicción del autor que la Batalla de Kulikovo pertenece a los eventos simbólicos de la historia rusa. Tales eventos están destinados a repetirse” (Vroon, 345). Así, dentro del ensayo que aquí se trata, al realizar la analogía con la batalla, sitúa por un lado:

Среди сотен тысяч происходит торопливое брожение, непрерывная смена направлений, настроений, боевых знамен. Над городами стоит гул, в котором не разобрать и опытному слуху; такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание. Скрипят бесчисленные телеги за Непрядвой, стоит людской вопль, а на туманной реке тревожно плещутся и кричат гуси и лебеди⁷³. (4, 109-10)

⁷³ “Entre los cientos de miles sucede una apurada fermentación, incesantes cambios de tendencias, de humores, de banderas de combate. Sobre las ciudades hay un rumor que no logran captar ni los oídos expertos; tal rumor era el mismo que había sobre el campo de los tártaros la noche antes de la batalla de Kulikovo según cuenta la leyenda. El crujir de innumerables carretas a orillas del río Nepriadva, el gemido humano y, sobre el brumoso río, el inquietante salpicar y chillar de los gansos y cisnes”.

Crujidos, gemidos, chillidos y rumores sobre el campo de la intelligentsia que ya no sólo es Occidentalista, sino que también es igualada a los tártaros, aquellos extranjeros que otrora atacaran al pueblo ruso. Refuerza la imagen de la Intelligentsia como un grupo completamente ajeno al Pueblo, haciendo la división aún más profunda sugiriendo la idea de una nueva batalla mortal entre los grupos. La Naturaleza participa de manera activa en representación del Pueblo. La metáfora del rumor que se escucha la “noche antes de la batalla”, es el rumor del Pueblo levantándose, el principio del fin, el ocaso de la Intelligentsia. Es además la noche el final del día, el final de un ciclo que da lugar a una nueva etapa⁷⁴.

Por el otro lado, en oposición a la Intelligentsia: “Среди десятка миллионов царствуют, как будто, сон и тишина. Но и над станом Дмитрия Донского стояла тишина; (...) Над русским станом полыхала далекая и зловещая зарница”⁷⁵ (4, 110). Sueño y silencio en el campo del pueblo ruso antes de la mortal batalla, antes de la tormenta. Ya desde el siglo XIX existía en Rusia la tradición de relacionar la revolución con la tormenta y más específicamente a partir de 1901 después de la publicación de *La canción del petrel* (*Песня о Буревестнике*) de Máximo Gorki. Escrito que fue tomado como himno a la revolución y que más tarde, al establecerse el gobierno soviético, se convirtió en uno de los símbolos que representaban a Gorki (Ziolkowski, 1998) como petrel de la revolución.

La analogía con hechos históricos y la repetición enfatizan la realidad que el poeta busca ilustrar: “Не так ли тонка эта черта, как туманная речка Непрядва?”⁷⁶ (4, 110), río que separaba el campo de los rusos del campo de los tártaros. Y más adelante repite por segunda vez el mismo adjetivo, acentuando lo tangible de la enemistad:

⁷⁴ Cf. más adelante *El ocaso del humanismo*, ensayo de Blok de 1919 donde el poeta desarrolla la mencionada fermentación que tiene lugar en la Intelligentsia.

⁷⁵ “Entre las decenas de millones reinan supuestamente el sueño y el silencio pero, también sobre el campo de Dimitri Donskoi había silencio. (...) Sobre el campo ruso resplandecían los primeros relámpagos de una lejana y funesta tormenta”

⁷⁶ “¿No es igual de delgada esta frontera que el brumoso riachuelo Nepriadva?”

На тонкой согласительной черте между народом и интеллигенцией вырастают подчас большие люди и большие дела. Эти люди и эти дела всегда как бы свидетельствуют, что вражда исконна, что вопрос о сближении не есть вопрос отвлеченный, но практический, что разрешать его надо каким-то особым, нам еще неизвестным, путем⁷⁷. (4, 110)

Por tercera vez escuchamos el mismo adjetivo: “как тонка эта нынешняя черта - между станами, враждебными тайно! Как странно и необычно схождение на ней!”⁷⁸ (4, 110).

Es una relación entre figuras que son antagónicas en secreto, no abiertamente como lo eran los rusos y tártaros y que por lo tanto resulta más difícil de percibir y caracterizar.

Sin embargo, Blok logra describir la realidad ayudándose de una simbología muy personal y de sus múltiples recursos literarios como los ya mencionados y también, ilustrando la realidad con un ejemplo: con el caso particular de la incompreensión de la obra de Gorki por parte de Baronov, refiriéndose a Gorki como uno de esos grandes hombres que aparecen en la frontera entre los dos grupos.

En este punto resulta necesario detallar el conjunto denominado “Intelligentsia” y el conjunto denominado “Pueblo” que el poeta utiliza para su exposición. Blok no da una definición concreta ni específica de ninguno de los dos grupos, de hecho, por la forma en la que los caracteriza se definen como grupos abiertos. No son las características del grupo lo que define a sus miembros, sino que son las características de los miembros lo que los hace pertenecer a uno u otro conjunto. Como ejemplo de ello son las relaciones implícitas entre Intelligentsia y Occidentalismo o el paralelismo o analogía que los relaciona con los tártaros.

Una de las características descritas de manera explícita de los miembros que pertenecen a la Intelligentsia son aquellos que se dedican a “всяческим бунтом и буйством, начиная от вульгарного «богоборчества» декадентов и кончая неприметным и откровенным

⁷⁷ “En la delgada y conciliadora frontera entre el pueblo y la intelligentsia aparecen de vez en cuando grandes hombres y grandes hechos. Dichos hombres y dichos hechos siempre atestiguan que la enemistad es eterna, que la pregunta sobre la convergencia no es una pregunta conceptual sino práctica, que para resolverla es necesario algún camino particular aún desconocido para nosotros. Las personas que provienen del pueblo y muestran un profundo espíritu propio se encuentran de inmediato hostiles a nosotros, hostiles porque son incomprendidos en lo más profundo”.

⁷⁸ “¡Cuán delgada es esta frontera actual entre dos campos antagónicos en secreto! ¡Qué extraña y poco común convergencia existe entre ellos!”

самоуничтожением - развратом, пьянством, самоубийством всех видов”⁷⁹ (4, 113). Y los miembros del pueblo que se dediquen a tales asuntos, “тем самым выходит из стихии народной, становится интеллигентом по духу”⁸⁰ (4, 113). De esta manera, al modificar las características personales, se modifica también la pertenencia de grupo.

Blok no hace distinción entre los diferentes credos de los múltiples subgrupos en los que se dividía la Intelligentsia rusa más allá de Eslavófilos y Occidentalistas, lo cual tiene sentido cuando notamos que la caracterización está hecha basándose principalmente en la calidad moral del individuo. Además, Blok responde al entorno en el que vivía, a la Intelligentsia de Petersburgo y Moscú que frecuentaba en sus actividades diarias (Putnam, 32), y desde donde construye esa visión tan negativa del grupo.

Las características principales descritas de manera explícita que son propias del Pueblo, coinciden con la descripción que Blok hace de los personajes del escritor Máximo Gorki. “таких сдержанно смеющихся людей «себе на уме», умеющих в пору помолчать и в пору вернуть разрушительное словечко, притом непременно обладающих большой физической силой, которая все время чувствуется”⁸¹ (4, 108). Personajes creados a imagen y semejanza de su autor, pues Gorki pertenece al Pueblo.

Tal como afirma Blok más adelante: “положение Горького исключительно и знаменательно; это писатель, вышедший из народа, таких у нас немного”⁸² (4, 108). Son personajes opuestos a la composición física del poeta, “Gorki impresionó a Blok como una figura masculina de gran fuerza y poder, capaz de comprender al pueblo y de actuar como intermediario entre ellos y la intelligentsia” (Putnam, 33). Al incluir a Gorki en el «nosotros»

⁷⁹ “todo tipo de revueltas y desordenes que van desde una vulgar “negación de dios” de los decadentes hasta las imperceptibles y abiertas humillaciones de sí mismos: libertinaje, borracheras, suicidio en todas las formas”.

⁸⁰ “se excluye por sí misma del elemento del pueblo, permanece “intelectual” en espíritu”.

⁸¹ “tales personas reservadas y risueñas, “suyos en la mente”, que saben cuándo callar y cuándo pronunciar una destructora palabrita, además de poseer, ciertamente, una gran fuerza física que se deja sentir en todo momento”.

⁸² “la posición de Gorki es ejemplar además de ser una excepción. Es un escritor que proviene del pueblo y tales casos son pocos entre nosotros”.

de la cita anterior, lo posiciona también en el conjunto de artistas al que pertenecen entre otros, Pushkin y Dostoievski y Blok mismo, a esa minoría que es necesariamente subgrupo del de la Intelligentsia.

El Pueblo poseía una gran fuerza física, personalizada en el ensayo en la imagen de Gorki y que Blok previó se dejaría sentir y que efectivamente se dejó sentir a partir de la Revolución del '17 y durante los años de Guerra Civil. Blok menciona dicha fuerza física en los ensayos siguientes como una fuerza violenta y la representa de manera ejemplar en el poema de 1918 *Los doce* (*Двенадцать*) en el que se confirma ajeno al Pueblo. Se sabe distinto, aunque es capaz de escuchar a Gorki: “Горький по духу - не интеллигент; «мы» любим одно, но разной любовью; и от разлагающих ядов «нашей» любви у него есть противоядие – «здоровая кровь»”⁸³ (4, 111). En el «nosotros» el poeta se excluye del conjunto con «buena sangre», es decir, del Pueblo.

Todo lo anterior resulta en un intento por definir la propia identidad del poeta. Primero, por oposición a los dos grupos – Pueblo e Intelligentsia – se individualiza, y al mismo tiempo, estableciendo relaciones de semejanza con escritores, filósofos y artistas, se identifica. Es sólo en éstas relaciones que se permite insertar el «nosotros» que le otorga un sentimiento de pertenencia del cual enorgullecerse. Al definir y reorganizar las categorías establecidas dentro del imaginario social, el poeta intenta, a través del discurso literario, modificarlas y con ello modificar también las relaciones establecidas.

Sostiene Blok que los reproches que hace Baronov a Gorki son producto de la incomprensión “Я думаю, что упреки, обращенные Бароновым к Горькому, идут мимо Горького”⁸⁴, no sólo son reproches independientes al artista, “ибо, если в выводах своих Горький соприкасается с Луначарским, то в своих подходах к делу, в размахе души, в

⁸³ “Gorki en espíritu no es un intelectual, “nosotros” amamos lo mismo, pero con un amor diferente y frente al pernicioso veneno de “nuestro” amor, él tiene un antídoto: “sangre buena”

⁸⁴ “Pienso que los reproches de Baronov a Gorki pasan al lado de Gorki”

бессознательном - он бесконечно дальше и выше Луначарского”⁸⁵ (4, 106). Gorki no es comparable con Lunacharski ya que “Горький - русский художник, и Луначарский - теоретик социал-демократии - несоизмеримые величины”⁸⁶ (4, 106). Y más aún, lo social-demócrata de Gorki es como la medicina a Chéjov, características independientes que no disminuyen el valor de su producción artística.

Además de confundir las características generales con la obra artística del escritor, el dogmatismo que Baronov asigna a Gorki es también falso debido a que éste pertenece al conjunto de la literatura rusa que es fundamentalmente anti-dogmática: “это делает его родным всей русской литературе, которая всегда - от славянофила до западника, от общественника до эстета - питала некоторую инстинктивную ненависть к сухому и строгому мышлению”⁸⁷ (4, 107). Lo que Baronov asigna como dogmatismo a Gorki, Blok lo redefine como un comportamiento práctico ante la vida que nada tiene de negativo.

Y pese que el corazón de Gorki podría estar cercano a la “Вульгарная публицистика и наивная проповедь”⁸⁸ (4, 107), no son lo propio del escritor ya que:

... уходит от него, как уходит от героя «Исповеди» монахиня, «черная, как обрывок тучи в ветреный день». Вместе с нею уходит его бездейственная злоба, проклятия, никуда не попавшие, которые он произносил с пеной у рта. Очищается его глубокое и прозрачное, как река, сердце, которому мы верим больше, чем разуму - случайным обрывкам темных облаков, пролетающих над рекой. Вот почему возражения Баронова не попадают в цель.⁸⁹ (4, 107)

Esta última cita es un ejercicio de sinécdoque, en el que los juegos metafóricos y semánticos revelan la calidad simbólica de Blok y presentan las claves que permiten la comprensión del todo⁹⁰. Esto es, el poeta confirma la habilidad literaria de Gorki y lo errado de las objeciones

⁸⁵ “Es más, en sus conclusiones sobre Gorki lo acerca a Lunacharski, sin embargo Gorki en su aproximación a las cosas, en la magnitud del alma y en el inconsciente, es extremadamente lejano y está por encima de Lunacharski”.

⁸⁶ “Gorki es un artista ruso y Lunacharski un teórico social-demócrata – son magnitudes incomparables”.

⁸⁷ “es algo producido en él por su cercanía con toda la literatura rusa, la cual siempre, desde la eslavofilia hasta la occidentalista, desde la social hasta la estética, se ha nutrido de algunos odios instintivos al pensamiento árido y riguroso”

⁸⁸ “La vulgar publicidad y la ingenua prédica”

⁸⁹ “se alejan de él como se aleja del héroe de *Confesiones* la monja “negra, como retazos de nube negra en un día de viento”. Junto con ella se alejan las palabras vacías y las maldiciones que pronunció echando espuma por la boca y que no aciertan en ningún lado. Se clarifica su corazón como un río profundo y transparente, en el cual creemos más que en la razón – ocasionalmente retazos oscuros de nube vuelan encima del río. Es por esto que las objeciones de Baronov no aciertan en su objetivo”.

⁹⁰ Cita que es representativa de la complejidad del entramado de imágenes con las que juega el poeta.

de Baronov. Califica el corazón de Gorki como “profundo y transparente como un río”, como el río de la Batalla de Kulikovo, como la frontera que separa a la Intelligentsia del Pueblo y que sitúa a Gorki como uno de esos grandes hombres que aparecen en la línea que divide a los dos grupos.

Profundo son tanto su corazón como su narrativa: “пафос его повести лежит гораздо глубже”⁹¹ (4, 107). Relaciona así la obra con el autor y con las personas del pueblo pues: “Люди, выходящие из народа и являющие глубины народного духа, становятся немедленно враждебны нам; враждебны потому, что в чем-то самом сокровенном непонятны”⁹² (4, 110), incompreensión que profesa Baronov frente a la obra de Gorki. De nuevo, la repetición de un mismo adjetivo para calificar diferentes ideas ayuda al poeta a equiparar lo que en un principio pareciera inconexo. Esto permite también confirmar a Gorki y a Baronov como representantes de los grupos a los que pertenecen.

Lo que Baronov calla y que es lo verdaderamente valioso en la obra de Gorki según Blok, “что роднит Горького не с Луначарским, а с Гоголем; не с духом современной «интеллигенции», но с духом «народа». Это и есть любовь к России в целом”⁹³ (4, 108). El corazón de Gorki se preocupa y ama “как можно любить мать, сестру и жену в едином лице родины - России. Это конкретная, если можно так выразиться, «ограниченная» любовь к родным лохмотьям, к тому, чего «не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный»⁹⁴ (4, 108). Mirada extranjera, como la de cualquier tártaro o cualquier Occidentalista. Es aquí donde aparece la representación de la “eterna feminidad” o *hagia sophia* mencionada anteriormente y que para 1908 se materializa en la tierra natal y se

⁹¹ “el *pathos* de su narración yace en un nivel mucho más profundo”

⁹² “Las personas que provienen del pueblo y muestran un profundo espíritu propio se encuentran de inmediato hostiles a nosotros, hostiles porque son incomprendidos en lo más profundo”

⁹³ “la cercanía de Gorki no es con Lunacharski sino con Gógol, no es con el espíritu de la Intelligentsia contemporánea sino con el alma del Pueblo. Esto es el amor por Rusia como un todo”

⁹⁴ “como sólo es posible amar a la madre, a la hermana y a la esposa, a la figura única de la patria – Rusia. Es un amor concreto, y si es que es posible expresarlo de esta manera, un amor “limitado” a los andrajos de la patria, a los cuales “no entiende ni presta atención la orgullosa mirada extranjera””

convierte en la respuesta a las enfermedades panrusas: el amor a Rusia.

Baronov es incapaz de escuchar las “все возрастающей ноты”⁹⁵ presentes en la última obra de Gorki que se perciben “когда он заговорит художественным языком”⁹⁶ (4, 107)⁹⁷. Notas que aumentan gradual y progresivamente a la par que la intensidad del tono del ensayo de Blok. La incapacidad de Baronov confirma que lo que Gorki ama “что страшно и непонятно интеллигентам то, что он любит и как он любит”⁹⁸ (4, 111). Ya que no importa que “С екатерининских времен проснулось в русском интеллигенте народолюбие, и с той поры не оскудевало”⁹⁹ (4, 109). De cualquier forma, “Не значит ли понять *все* и полюбить *все* - даже враждебное, даже то, что требует отречения от самого дорогого для себя, - не значит ли это *ничего* не понять и *ничего* не полюбить?”¹⁰⁰ (4, 109). La incompreensión es la misma que en el siglo dieciocho porque la Intelligentsia, especialmente la fracción Occidentalista, se acerca al Pueblo como objeto de estudio, sin renunciar a nada, sin modificarse a ellos mismos en ninguna forma.

Después de plantear el problema, definir sus particularidades y posicionarse, el poeta propone una solución para mejorar la relación entre los dos grupos antagónicos. El marcador semántico que la introduce es la pregunta *¿Qué hacer ahora? (Что же делать?)*. En Rusia, la pregunta original remite al título de la obra de Chernishevski de 1862, *¿Qué hacer?*¹⁰¹, y que al formularla despierta en quien la escucha el recuerdo de la historia de desigualdades e injusticias sociales en Rusia que llaman al levantamiento armado. Blok la actualiza con la partícula “же” que en ruso sirve para enfatizar.

⁹⁵ “principales notas que van en aumento”

⁹⁶ “cuando comienza a hablar la lengua artística”.

⁹⁷ Cf. más adelante, en el análisis de *El Ocaso del Humanismo*, el desarrollo de la idea de artista equivalente al superhombre nietzscheano.

⁹⁸ “que lo que él ama y la forma en la que ama son terribles e incomprensibles para la intelligentsia”.

⁹⁹ “Desde los tiempos de Catalina La Grande se despertó en la intelectualidad rusa el amor por lo nativo y desde entonces no ha disminuido”.

¹⁰⁰ “Comprenderlo todo y llegar a amar todo, incluso lo antagónico, incluso aquello que requiere renunciar a lo más querido para uno mismo, ¿no significa acaso que nada se entendió y nada se llegó a amar?”.

¹⁰¹ Cf. más adelante, el apartado dedicado a esta pregunta.

La respuesta de Baronov: “«Не обоготворять народ надо, а просто работать над ним, вытаскивать его (прежде всего, конечно, вытащив себя самого) из всероссийского трупного болота»”¹⁰² (4, 111), no acierta ya que continúa posicionándose como ajeno al Pueblo. La respuesta que ofrece Blok difiere a la de Baronov pues el poeta recurre a su pasado literario ya que: “Да путей этих, которых только и ищет русская литература, и не может указать один человек”¹⁰³ (4, 111). Por lo tanto, el poeta responde a través de la literatura.

Y su respuesta es congruente con su posicionamiento inicial: “я - интеллигент, литератор, и оружие мое - слово. Боясь слов, я их произношу. Боясь «словесности», боясь «литературщины», я жду, однако, ответов словесных; есть у всех нас тайная надежда, что не вечна пропасть между словами и делами, что есть слово, которое переходит в дело”¹⁰⁴ (4, 106). Las palabras *literaturizadas* que toma para responder provienen de Gógol: “Нужно любить Россию”¹⁰⁵ (4, 112). Ya que el autor de *Almas Muertas* se plantea la misma pregunta de manera muy similar: “Как полюбить братьев? Как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны и так в них мало прекрасного! *Как же сделать это?*”¹⁰⁶ (4, 112). Y la responde claramente:

Поблагодарите Бога прежде всего за то, что вы – русский (...) Если только возлюбит русский Россию, - возлюбит и все, что ни есть в России. К этой любви нас ведет теперь сам Бог. Без болезней и страданий, которые в таком множестве накопились внутри ее и которых виною мы сами, не почувствовал бы никто из нас к ней сострадания. А сострадание есть уже начало любви...¹⁰⁷ (4, 112)

¹⁰² “No se debe deificar al pueblo sino trabajar con ellos, sacarlos (sobre todo y por supuesto, sacarlos de ellos mismos), del pantano cadavérico panruso”

¹⁰³ “Si dichas vías las busca la literatura rusa, no hay posibilidad de que las indique un solo hombre”

¹⁰⁴ “Yo soy un intelectual, un literato y mi arma es la palabra. Aunque temo a las palabras las pronuncio. Aunque temo al “verbo”, temo a lo “literario”, espero al menos una respuesta “literaturizada”. Hay entre todos nosotros una secreta esperanza de que no exista un eterno abismo entre las palabras y los hechos, que existen palabras que se corresponden con hechos”.

¹⁰⁵ “es necesario amar a Rusia”

¹⁰⁶ “¿Cómo empezar a amar a tus hermanos? ¿Cómo empezar a amar al prójimo? El alma quiere amar algo hermoso pero la gente pobre es imperfecta, entre ellos hay poco de hermoso. ¿Cómo hacer esto entonces?”. La cursiva es mía.

¹⁰⁷ “Agradezca a Dios antes que nada por ser ruso (...) Si sólo los rusos amaran Rusia – amaran todo lo que hay en Rusia. En este amor nos guía ahora Dios mismo. Sin las enfermedades ni los sufrimientos que se acumulan dentro de ella, y de las cuales tenemos la culpa nosotros mismos, no empezaremos a sentir, ninguno de nosotros, compasión hacia ella. Y la compasión es ya el principio del amor”.

Es decir, empezar a amar a Rusia en su totalidad, aún con sus defectos a través de la compasión. Pero lo más importante: “«Монастырь наш - Россия! Облеките же себя умственно рясой чернеца и, всего себя умертвивши для себя, но не для нее, ступайте подвизаться в ней»”¹⁰⁸ (4, 112). Renunciar a «uno mismo para sí mismo», sabiendo que se hace en nombre del conjunto, de Rusia. Noción clave para la comprensión de la propuesta de Blok y que tiene una larga tradición en Rusia. Es para el poeta la única salida para romper “el círculo vicioso” al que está condenada la *Intelligentsia*.

Es una noción que está presente además de Gógol, en Tolstoi, Dostoievski y Soloviev, entre otros, pero son éstos últimos quienes tuvieron gran impacto en el poeta. La idea proviene del Cristianismo antiguo, en particular Juan 12:20 en el que Jesús responde: “si el grano de trigo que cae en la tierra no muere, queda infecundo; pero si muere produce mucho fruto. El que ama su vida la perderá y el que odia su vida en este mundo la conservará para la vida eterna”. En Rusia se relacionó con el concepto de *Sobornost* (*Соворность*), que puede traducirse como universal o ecuménico, noción que comprende que el individuo debe ceder o renunciar a parte de su ser para poder crear un colectivo fuerte.

Es un concepto también ligado a K. Aksákov quien entre 1840 y 1860 escribió sobre el problema entre el individuo y la comunidad en sus relaciones con el Estado. Aksákov muestra que para que el grupo tenga unidad (una de las preocupaciones de los eslavófilos), es necesario algo más que el concepto de «nación». Los eslavófilos idealizaban las tradiciones rusas y por ello criticaban el sistema legal pues provenía de la ideología occidental. Ellos proponían que para lograr el *Sobornost*, la condición necesaria era la libertad interior del ser humano, que en ese momento de la historia rusa, era incompatible con las restricciones que imponía el Estado sobre el individuo (Lesourd, 662). Más adelante, Kirevski desarrolla esta

¹⁰⁸ “¡Nuestro monasterio es Rusia! Vístase usted mismo en la mente con el manto negro y renuncie a usted mismo pero no a la voluntad de Rusia, camínela activamente”.

idea y propone la noción de *Ser Integral* (*Цельность Бытия*) en la que toma en cuenta la idea de universalidad del hombre, también propia del eslavofilismo.

Un tercer punto de vista relevante al respecto es el de A. Herzen¹⁰⁹, importante influencia en la esfera filosófica rusa, quien consideró la libertad individual como la base para crear un concepto de ser humano. Para 1870, P. Yurkevich, profesor de la Academia Teológica de Kiev y maestro de V. Soloviov, reafirma al ser humano como un fin en sí mismo (Lessourd, 662). Afirmación que resulta fundamental para el desarrollo posterior de la filosofía rusa y es muy influyente durante los siguientes años. Toda esta tradición eslavófila de debate sobre el individuo y el colectivo se refleja en los cuestionamientos que plantea Blok en sus ensayos.

Así, el poeta se pregunta cómo lograr el objetivo de renuncia a uno mismo, “если сам я люблю эстетику, индивидуализм и отчаянье, говоря короче, если я сам *интеллигент?*”¹¹⁰ (4, 113). Comprende que es imperante ceder ante esa «directa demanda vital» que es la renuncia al individualismo del tipo nihilista que proliferaba en la ideología rusa de finales del siglo diecinueve y al individualismo egoísta propio de las clases altas acostumbradas a su bienestar, ya que el individualismo incapacita ante las múltiples enfermedades panrusas. Dadas las circunstancias y el estado tan deteriorado de la relación entre Pueblo e Intelligentsia, arrojar al Pueblo en búsqueda de una solución ya no es posible, pues es probable que se encuentre con el desprecio “а может быть, на нечто еще более страшное и неожиданное”¹¹¹ (4, 113), es decir, encontrarse con esa fuerza de la naturaleza que tanto admira Blok y al mismo tiempo que tanto teme.

Pero es necesario hacer algo urgentemente ya que aunque “Тоголь и многие русские писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна... ЭТОТ СОН

¹⁰⁹ Alexander Herzen. 1812-1870. Considerado el padre del socialismo ruso.

¹¹⁰ “si yo mismo amo la estética, el individualismo y la desolación, en pocas palabras, si yo mismo soy un intelectual”

¹¹¹ “y es posible que incluso, con algo más terrible e inesperado”

кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом”¹¹² (4, 113). Un rumor que al ser un sonido en aumento, se relaciona con las notas en aumento presentes en la obra de Gorki y con el rumor que se escuchaba antes de la Batalla de Kulikovo y que predice la tormenta en la que perecerá la Intelligentsia. Es decir “Страшная лень и страшный сон, как нам всегда казалось; или же медленное пробуждение великана, как нам все чаще начинает казаться. Пробуждение с какой-то усмешкой на устах... перед усмешкой мужика... нам станет страшно и не по себе”¹¹³ (4, 109). Blok tenía claro que debido a la relación de violencia ejercida por las clases dominantes hacia el Pueblo y después de lo sucedido durante intento de revolución de 1905 y la violenta respuesta del gobierno, el despertar del gigante estaría inevitablemente acompañado de la misma violencia; la hostilidad y agresividad sólo cambiarían de dirección, el despertar sería el de una pesadilla.

Desgraciadamente, como la realidad misma lo confirma, la visión del poeta se materializó.

Y lo expresa como conclusión al ensayo de manera *literaturizada* y citando a Gógol:

Тот же Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой. «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ». Но ответа нет, только «чудным звоном заливается колокольчик». Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его ясней и ясней, и есть «чудный звон» колокольчика тройки. Что, если тройка, вокруг которой «гремит и становится ветром разорванный воздух», - *летит прямо на нас?* Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель.¹¹⁴ (4, 114)

Ante la pregunta inicial, “no hay respuesta. Sólo el maravilloso tintineo de la campanilla de la troika”: la Intelligentsia condenada al naufragio, a la muerte violenta perpetrada por el Pueblo, las trompetas del apocalipsis, la muerte por sus propios pecados, el fin de un ciclo y comienzo de otro, el reflejo de lo escatológico en la ideología del cambio de siglo.

¹¹² “A Gógol y muchos otros escritores rusos les gustaba imaginar a Rusia como la personificación del silencio y del sueño, ... este sueño termina, el silencio cambia por un rumor distante y en aumento”

¹¹³ “¿Es terrible pereza y terrible sueño, como siempre nos pareció, o es el lento despertar de un gigante, como nos empieza a parecer cada vez más a menudo? Despertar que lleva una sonrisa irónica en los labios... Frente a la sonrisa del campesino ... nos llenamos de terror y nos sentimos «fuera de nosotros mismos»”

¹¹⁴ “Gógol también se imaginaba Rusia como una troika voladora: “Rusia, ¿a dónde te diriges? ¡Respóndeme!”. Pero no hay respuesta, sólo «el maravilloso tintineo» penetrante de la campanilla. Dicho rumor que crece tan rápido que cada año lo escuchamos más y más claro, es “el maravilloso tintineo” de la campanilla de la troika. ¿Si es la troika la que alrededor «truenan y se convierte en viento que rompe el aire», vuela directo hacia nosotros? Arrojarlos al Pueblo es arrojarlos directamente bajo las cuchillas de la frenética troika, al seguro naufragio”.

Final de ensayo cíclico y lleno de extratextualidades; en *Versos sobre Rusia* el poeta mismo parafrasea esa muerte producida por violentas tormentas de nieve. Los caballos de la troika que se lanzan sobre la Intelligentsia remiten al poema de Pushkin *Los demonios* (*Бесы*) (Zhirmunski, 136), en el que una tormenta de nieve lleva al conductor de la troika del narrador a la perdición. Imágenes que también remiten a Dostoievski y la novela que lleva el mismo nombre *Los demonios* (*Бесы*), en la que el autor hace honor al poema de Pushkin y que lleva como tema una «venganza del pueblo». Se relaciona así el imaginario de ambos escritores, Pushkin y Dostoievski, con el imaginario del poeta, es un final que conecta a Blok con dos de sus más grandes antecesores literarios y que se inserta dentro de una tradición literaria, temática e ideológica.

1.4 *Intelligentsia y Revolución*

El verbo se hizo hombre.
En el principio ya existía el Verbo, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios.
Él estaba con Dios en el principio
Por medio de él todas las cosas fueron creadas; sin él, nada de lo creado llegó a existir
En él estaba la vida, y la vida era la luz de la humanidad.
Esta luz resplandece en las tinieblas, y las tinieblas no han podido extinguirla.
Vino un hombre llamado Juan. Dios lo envió como testigo para dar testimonio de la luz, a fin de que por medio
de él todos creyeran. Juan no era la luz, sino que vino para dar testimonio de la luz. Esa luz verdadera, la que
alumbra a todo ser humano, venía a este mundo.
Juan 1:1-6

Al principio fue el verbo. La sagrada palabra es muy relevante dentro de la cultura rusa pues es del verbo bíblico de donde proviene el idioma mismo. *Intelligentsia y Revolución* está escrito en tono litúrgico: “Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать”¹¹⁵ (4, 232), sentencia que remite al versículo: “aquél que tenga oídos para oír, que oiga” (Mateo, 13:9). El versículo de Mateo es la introducción a la explicación del propósito de las parábolas: sólo a los bienaventurados les es dado comprender el significado de éstas, los demás pueden escuchar más no comprender. La forma en la que el poeta plantea la frase es un llamado a la *Intelligentsia* – aquellos bienaventurados – a escuchar la revolución, a escuchar los movimientos sociales y el malestar de la población. La acción del verbo perfectivo en imperativo (должен слышать), transmite la idea de que el resultado, el escuchar la música (la revolución), es una obligación. El tono, las repeticiones, metáforas y referencias dan al conjunto el carácter de solemnidad sagrada que significaba para el poeta la revolución o música universal: el fin de una etapa y el comienzo de otra.

Intelligentsia y Revolución se publicó el 9 de enero de 1918. Como el título y la primera parte del ensayo lo indican, es una continuación, diez años después, de *Pueblo e Intelligentsia*, estando Rusia en guerra contra los Poderes Centrales e inmersa en el torrente de cambios, revueltas y confusión que comenzaron en febrero de 1917. En este ensayo la

¹¹⁵ “Esta es la música que debe ser escuchada por aquel que tenga oídos”.

temática es completamente circular, formada por anillos, espirales y ciclos que se expanden y complejizan a cada nueva vuelta. Los temas principales son la identidad colectiva y la individual (en menor grado), la música y el tiempo (el tiempo histórico y el tiempo sin tiempo), que el poeta desarrolla a base de oposiciones binarias como principio y fin, viejo y nuevo, etc. El análisis a realizar en esta ocasión es temático, primero se aborda el tema de la identidad, después el de la música, luego el temporal y se finaliza con la síntesis o conclusiones.

Los pares u oposiciones binarias que recorren el ensayo son tanto temáticas como estructurales y verbales. Las temáticas son: Guerra Mundial y Revolución, representando el estatismo y el movimiento respectivamente; obscuridad y luz, representando las tinieblas, el sueño y la muerte, opuestos al despertar y el renacimiento. Este último par binario reitera la oposición noche y día del ensayo anterior junto con la carga simbólica de fin y comienzo de ciclos. Las oposiciones binarias en la construcción del ensayo lo recorren de principio a fin. Por ejemplo, comienza párrafos de la siguiente manera: “Я обращаюсь ведь к интеллигенции, а не к буржуазии”¹¹⁶ (4, 236), “Я не говорю о политических деятелях... Я говорю о тех, кто политики не делает; о писателях, например...”¹¹⁷ (4, 238). Dicha estructura le ayuda a evitar confusiones y anticipar posibles replicas a su postura.

La elección entre el aspecto perfectivo o imperfectivo de los verbos le permite oponer nuevo y viejo, presente y pasado, terminado y en proceso, como se expondrá más adelante. Incluso su devoción a la revolución se expresa en pares binarios: “Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: *все или ничего*; ждать неожиданного; верить не в «то, чего нет на свете», а в то, что должно быть на свете; пусть сейчас этого

¹¹⁶ “Yo me dirijo a la intelligentsia, no a la burguesía”

¹¹⁷ “Y no hablo de las figuras públicas... Hablo de aquellos que no están en la política. De los escritores por ejemplo...”

нет и долго не будет”¹¹⁸ (4, 233). Todo o nada es su convicción, el comienzo de un ciclo lleno de posibilidades por descubrir, que deja atrás el final de otra época.

Desde de las primeras líneas, el poeta engarza con el final del ensayo de 1908: “Но передо мной - Россия: та, которую видели в устрашающих и пророческих снах наши великие писатели; тот Петербург, который видел Достоевский; та Россия, которую Гоголь назвал несущейся тройкой. Россия - буря”¹¹⁹ (4, 229). Aquella troika de la que ahora se escucha con claridad el tintineo de las campanillas, sonido que se expande como la música de la revolución y que Blok insta a escuchar.

Todavía, en aquel año de 1918, Blok es optimista acerca de la revolución y cree profundamente que el resultado será positivo. Citando a Tiútchev afirma: “Блажен, кто посетил сей мир // В его минуты роковые, // Его призвали всеблагие, // Как собеседника на пир, // Он их высоких зрелищ зритель...”¹²⁰ (4, 231). El poeta confía en que Rusia saldrá renovada de tal época grandiosa.

Casi desde el comienzo, la revolución tuvo un impacto definitivo en el reacomodo de clases dentro de la sociedad rusa. Un rompimiento tan profundo dentro de la historia necesariamente obliga a cuestionarse la identidad tanto propia como colectiva, así como el sentimiento de pertenencia que convierte al individuo en miembro de uno o varios grupos determinados, y como miembro de una determinada sociedad. Uno de los primeros en registrar tal movimiento telúrico fue Alexander Blok, teniendo el oído acostumbrado a las manifestaciones individuales y sociales junto con sus respectivos acomodados. *Intelligentsia* y *Revolución* es una tentativa de explicación de los movimientos sociales.

¹¹⁸ “La vida se sostiene solo para mostrar las inmensas aspiraciones de la vida: todo o nada, espera lo inesperado, no creas en lo “que no existe en este mundo” sino en lo que tiene que existir en este mundo, incluso si ello no existe o falta mucho para que exista”.

¹¹⁹ “Pero frente a mi está la Rusia que han visto en sueños terribles y proféticos nuestros grandes escritores. Ahí está Petersburgo como la vio Dostoievski; Rusia, a la cual Gógol llamó troika voladora. Rusia es una tormenta”

¹²⁰ “bendito es aquel que visitó este mundo // en sus minutos decisivos, // en su llamado grandioso, // como interlocutor en el banquete, // ha asistido a los mejores espectáculos...”

Al igual que sus antecesores literarios, Blok cree en la necesidad de destruir para crear. Lo explicita mezclando el tono litúrgico con el idealismo platónico, igualándolos en el rechazo a lo material y la importancia que otorgan a la moral. La explicación se encuentra ya en el ensayo de 1908 expresado con la parábola del sembrador y la necesidad de «renunciar a uno mismo para sí mismo» que coincide con la idea de *Sobornost* (*Соборность*) expuesta más arriba y con las características que Blok asigna en este nuevo ensayo de 1918 a la revolución.

Define la revolución de la siguiente manera:

Она сродни природе ... Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но - это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот, все равно, всегда - о великом.¹²¹ (4, 232)

Tolstói predicaba la necesidad de sacrificar parte de uno mismo para el bienestar del colectivo. Credo que coincide con el de Dostoievski, para quien el pecado era necesario para poder tener oportunidad de redimirse y aprender, para poder regenerarse. La revolución tiene una fuerza destructora, las aguas de la revolución “разрывают сковывавшие их пути и бросаются бурным потоком, доламывая плотины”¹²² (4, 232). Destruye lo existente pero, como los artistas bien saben, después de ella todo renace, “рано или поздно, *все будет по-новому*, потому что *жизнь прекрасна*”¹²³ (4, 233). La oposición principio/fin que dichas ideas encierran es comprendida tanto en lo individual, como en lo colectivo, entendida como regla de vida con un significado profundo para los artistas.

El tema identitario se desarrolla también en forma de oposiciones binarias. El *nosotros* que describe en este ensayo es más universalista que diez años atrás, amplía los conjuntos a

¹²¹ “Ella es muy afín a la naturaleza... La revolución, como un torbellino en la tormenta, como una ventisca de nieve, siempre trae algo nuevo e inesperado, cruelmente defrauda a muchos, fácilmente tuerce en su vorágine a quien era digno, frecuentemente lleva a tierra firme a quien no lo merece. Pero su particularidad es que ello no cambia la principal dirección del torrente, ni el terrible y ensordecedor ruido que proviene de la corriente. Este ruido, de cualquier modo, siempre es sobre lo grandioso”.

¹²² “rompen los grilletes de las cadenas y se arrojan al tempestuoso torrente, rompen completamente el dique”

¹²³ “tarde o temprano, *todo será como nuevo*, porque *la vida es hermosa*”

los que pertenece. Habla del conjunto Rusia, un *nosotros* más amplio que define en oposición a Alemania: *ellos*, quienes amenazaban en esos años con invadir Rusia. Incluso expande la oposición a Rusia/Europa, desmarcándose completamente del viejo continente, definiéndose completamente esclavófilo. Sin embargo, también habla de un *nosotros* universal al hablar del conjunto de la humanidad. El universalismo responde al ímpetu de la revolución que Blok quisiera ver expandido en el mundo.

En ocasiones el poeta se posiciona como un observador externo que describe lo que ve, pero en otras ocasiones se incluye en los diferentes *nosotros* que paso a paso va caracterizando y describiendo al tiempo que se va individualizando al otorgarse rasgos de diferenciación del colectivo simple. Se separa definitivamente de *ellos*: la burguesía, a la que opone la Intelligentsia. En un siguiente paso, divide el conjunto de la Intelligentsia entre *ustedes*: aquellos que como diez y cien años atrás no han comprendido el alma del pueblo, *ustedes* quienes encendieron la llama con la que ahora se queman, y *nosotros*, los artistas.

Blok se reafirma como miembro del grupo de los artistas al que pertenecen Pushkin, Gógol, Dostoievski, Tolstói, Tiútchev (entre otros), y el *alma* del Pueblo. Lo marca en el texto con características que comparte con los artistas: por un lado, “Поток предчувствий, прошумевший над иными из *нас* между двух революций, также ослабел, заглох, ушел где-то в землю. Думаю, не я один испытывал чувство болезни и тоски в годы 1909 - 1916”¹²⁴ (4, 231). Por el otro lado: “Русские художники имели достаточно «предчувствий и предвестий» для того, чтобы ждать от России именно таких заданий. Они никогда не сомневались в том, что Россия - большой корабль, которому суждено большое плавание”¹²⁵ (4, 232). Premoniciones y presagios propios de videntes, aquellos que pueden

¹²⁴ “El torrente de premoniciones que se hizo famoso sobre algunos de *nosotros* entre las dos revoluciones se debilitó, se detuvo, se fue a algún sitio bajo la tierra. Pienso que no soy el único que sintió enfermedad y melancolía durante los años de 1909 a 1916”. La cursiva es mía.

¹²⁵ “Los artistas rusos tuvieron suficientes “premoniciones y presagios” sólo para esperar de Rusia precisamente este destino. Ellos nunca dudaron que Rusia es un enorme barco destinado a grandes viajes”. La cursiva es mía.

ver más allá de su presente.

La concepción de Blok del artista, especialmente la del poeta, coincide también con la de su maestro Soloviov, quien “aproximando el arte a la liturgia, consideraba al poeta un teurgo, un vidente” (Ripellino, 145). El poeta lo expresa claramente al afirmar que “А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки”¹²⁶ (4, 239). Confirma a Sócrates como el primer demiurgo¹²⁷, uno de los primeros en ver con claridad más allá del tiempo. Esta percepción de la imagen del artista hace eco con la creencia generalizada entre los artistas rusos de que la función del artista dentro de la sociedad es, a través del arte, impactar en la sociedad para *cambiarlo todo*.

Para Blok, los artistas rusos existen para «dar testimonio de la luz», no son la luz, sino que vinieron para dar testimonio de ella. “Великие художники русские - Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой - погружались во мрак, но они же имели силы пребывать и таиться в этом мраке: ибо они верили в свет. Они знали свет”¹²⁸ (4, 233). Los equipara con los profetas, pues habían visto a Rusia como se presentaba en aquel año frente a los ojos del poeta.

La caracterización del artista como profeta está muy arraigada en Rusia:

Una de las ideas que definen el concepto de nación en Rusia es la convicción de que la palabra pública tenía un extraordinario poder. Uno de los pilares de la cultura de la antigua Rusia y de las demás culturas cristianas, aunque posiblemente en mayor grado que en éstas, era la veneración del Verbo: el Logos que tiene el poder de crear, salvar y redimir a la humanidad. Después de la occidentalización, la fe en que la palabra podía transformar la realidad persistió, aunque ya no se trataba del verbo de la Iglesia, sino del de los escritores, los pensadores y artistas. La cultura ocupó la esfera abandonada de lo sagrado. (Novikova, XVII)

En oposición a los artistas, profetas que conocen la luz y creen en ella, presenta al incrédulo apóstol Tomás: “(я по-дурацки) самому все хочется «проконтролировать», сам все хочу,

¹²⁶ “El espíritu es la música. El demonio en otro tiempo ordenó a Sócrates escuchar el espíritu de la música”.

¹²⁷ No en vano Vladimir N. Orlov tituló *Gamaión (Гамаюн)*, el libro sobre la biografía de Alexander Blok. Gamaión es un personaje del folklore ruso con cuerpo de ave y cabeza de mujer que representa la sabiduría y que canta el futuro para aquellos que saben escuchar.

¹²⁸ “Los grandes artistas rusos: Pushkin, Gógol, Dostoievski, Tolstói, se sumergieron en la obscuridad, pero tenían la fuerza para estar y merodear en esa obscuridad porque creían en la luz. Conocían la luz”.

не желаю, чтоб меня «представляли» (в этом - великая жизненная сила: сила Фомы Неверного)”¹²⁹ (4, 234). Tomás dudó sobre la existencia de luz en la obscuridad de la misma forma que muchos dudaban sobre el futuro de Rusia. Sin embargo, a pesar de la duda, Rusia había renacido de la misma forma que Jesús resucitado, lo que refleja la fe del poeta en el nuevo comienzo que permitirá a los individuos renovarse.

La música es el segundo tema que recorre el ensayo. El uso de constantes repeticiones propio de la música, también los es de la poesía y de la liturgia ortodoxa que es completamente musical al componerse de cantos que se sintonizan con tonalidades *divinas* para entrar en contacto con Dios:

Music is particularly important in the Russian Orthodox liturgy, and in popular religion the Messiah is greeted with song and dance. Through music, the gulf between intelligentsia and people that so troubled Blok is overcome; lack of education poses no barrier to understanding. Speaking directly to the emotions, music also implies a liberation from repression, from the dominance of the intellect, hence a classless society. Through music, the new era of creativity, beauty and love, of social harmony and personal integration begins. (Glatzer, 127)

Desde tiempos antiguos la música ha sido considerada como la expresión de la armonía divina que impera en el mundo, además de lograr la unión entre lo divino y lo mundano.

En este ensayo, al igual que diez años antes, Blok mantiene el tono valiente y claro. Para 1918, el torrente de las aguas sociales estaba en aumento y el poeta sintoniza sus escritos con la realidad de su tiempo. El llamado a escuchar la música de la revolución es para “*Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью*”¹³⁰ (4, 232). Está convencido que “...а поток, ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме, - вот он опять шумит, и в шуме его - новая музыка”¹³¹ (4,

¹²⁹ “- yo estúpidamente – quiero controlarlo todo, quiero todo por mí mismo, no deseo que me “representen” – en esto hay una gran fuerza vital: la fuerza del incrédulo Tomás”

¹³⁰ “Rehacerlo todo. Organizarlo de tal forma que todo sea nuevo para que nuestra falsa, sucia, aburrida, deformada vida se vuelva verdadera, limpia, alegre y hermosa”

¹³¹ “Y el torrente se fue bajo la tierra y fluyó en silencio en las profundidades y la obscuridad, y está aquí de nuevo ruidoso, el ruido de la nueva música”

231). La revolución que tiene sus principios en la revuelta de 1905 renace con mucha más fuerza y de manera definitiva.

Y de nuevo, como diez años atrás, el poeta recrimina a sus pares el no saber escuchar la música de la revolución, el continuar pensando en las posibilidades de cambio sólo en la teoría pero no en la práctica, expresando con ello su incompreensión:

Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но, если мы их *действительно любили*, а не только щекотали свои нервы в людном театральном зале после обеда, мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это - о том же, все о том же. Музыка ведь не игрушка; а та *бестия*, которая полагала, что музыка - игрушка, - и веди себя теперь как бестия: дрожи, пресмыкайся, береги свое добро!¹³² (4, 231)

Llama a los individuos a participar en la orquesta del mundo que representa el colectivo. Para el poeta, después de la revolución la situación era idónea para rehacer las relaciones entre individuos y colectivo, entre Intelligentsia y Pueblo para aprovechar los reacomodos sociales, tanto en Rusia como en el resto del mundo¹³³.

La idea de que todas las cosas recurren eternamente, y nosotros con ellas, y que tanto nosotros como ellas hemos existido un número infinito de veces es un concepto que toma Blok del Zaratustra de Nietzsche. “Like the spirit of Music, Nietzsche’s basic idea of Eternal Recurrence was mentioned by Bely in a letter to Blok as early as 1903: “Rhythm, as the repetition of the pulse of time, is linked with Eternal Recurrence, which is essentially musical...” (Forsyth, 35). De acuerdo con Nietzsche, el ciclo de la vida se vive infinitas veces y todos los momentos están presentes en todo momento, noción que ayuda a conectar la música con el tempo o ritmo de las acciones.

El tercer tema, el temporal, es más extenso que los dos anteriores, aunque en todo momento, los tres temas: identidad, música y tiempo, están constantemente interrelacionados.

¹³² “Amamos estas disonancias, estos ruidos, estos tintineos, estas transiciones no esperadas... en la orquesta. Pero si de verdad las amáramos y no sólo cosquilleáramos sus nervios en las concurridas salas de teatro después de la comida, deberíamos escuchar y amar los mismos sonidos ahora, cuando provienen de la orquesta del mundo, si escucháramos y entenderíamos que son los mismos, son todos los mismos. Ya que la música no es un juego. Es una bestia quien cree que la música es un juego y se conduce a sí mismo ahora como bestia: ¡temblando, arrastrándose y cuidándose a sí mismo!”

¹³³ Cf. más adelante la referencia al poema *Escitas* (*Скифы*) escrito en ese mismo mes de enero de 1918, en el que el poeta desarrolla la característica universalista de la revolución.

El ensayo comienza con una revisión histórica que opone el pasado al presente. “Все это продолжалось немного лет; но немногие годы легли на плечи как долгая, бессонная, наполненная призраками ночь”¹³⁴ (4, 229). Un tiempo corto pero elongado en los que “В том потоке мыслей и предчувствий, который захватил меня десять лет назад, было смешанное чувство России: тоска, ужас, покаяние, надежда. То были времена, когда царская власть в последний раз достигла, чего хотела”¹³⁵ (4, 229). Años llenos de traidores, espías dobles, y gobiernos de nobles, todos definidos bajo el signo negativo que se opone al signo positivo de la nueva situación rusa. El pasado político y social alcanza su final con la masacre europea (европейской бойни) o Primera Guerra Mundial.

Rusia entró en la guerra el 20 de julio de 1914 sin imaginarse las fatídicas consecuencias que ello traería para la monarquía y el país. Para 1918, Rusia había gastado demasiados recursos en una guerra que se alargaba inútilmente: “Европа сошла с ума: цвет человечества, цвет интеллигенции сидит годами в болоте, сидит с убеждением (не символ ли это?)”¹³⁶ (4, 230). Un símbolo del agotamiento de una era, de estatismo del que resulta “Трудно сказать, что тошнотворнее: то кровопролитие или то *безделье*, та *скука*, та *пошлятина*”¹³⁷ (4, 230). La gran guerra europea tenía por signos la muerte, el estatismo y el derramamiento de sangre.

Por lo tanto, “Нет, под этим знаком - никого не освободишь. Вот, под игом грязи и мерзости запустения, под бременем сумасшедшей скуки и бессмысленного безделья, люди как-то рассеялись, замолчали и *ушли в себя*: точно сидели под колпаками, из

¹³⁴ “Todo esto sucedió durante algunos años, pero esos pocos años pesan sobre los hombros como una larga noche de insomnio llena de fantasmas”

¹³⁵ “En la corriente de pensamientos y sentimientos que me embargaron hace una década, había sentimientos mezclados hacia Rusia: angustia, miedo, arrepentimiento y esperanza. Fue un tiempo en que el gobierno del zar, por última vez, logró lo que quería”

¹³⁶ “Europa se ha vuelto loca: lo mejor de la humanidad, lo mejor de la intelligentsia sentados sobre el pantano por años, sentados con una convicción – ¿no es esto un símbolo? –”

¹³⁷ “Es difícil decir qué es lo más nauseabundo: el derramamiento de sangre o la ociosidad como aburrimiento o trivialidad”

которых постепенно выкачивался воздух”¹³⁸ (4,230). Los símbolos asfixiantes de la guerra se encuentran en clara oposición al «себе на уме» (suyos en la mente) con el que el poeta describió al Pueblo – lo positivo – diez años atrás.

Sin embargo, tal catástrofe representa el fin de un ciclo y el comienzo de otro que tiene por representante la revolución rusa. Al pasado opone el presente: “*Теперь*, когда весь европейский воздух изменен русской революцией, начавшейся «бескровной идиллией» февральских дней и растущей безостановочно и грозно, кажется иногда, будто и не было тех недавних, таких древних и далеких годов”¹³⁹ (4, 231). Y en el presente tiene puestas sus esperanzas. Para el poeta la revolución rusa, de signo opuesto a la guerra europea, debía ser: «Мир и братство народов»¹⁴⁰ (4, 232). El nuevo principio tiene dinamismo, movimiento y vida, es fuerza creadora, no destructora.

La fuerza creadora que antaño dormía, el gigante, el Pueblo, había despertado: “После крепкого сна приходят свежие, умытые сном мысли... Надо вот сейчас понять, что народ русский, как Иванушка-дурачок, только что с кровати схватился и что в его мыслях, для старших братьев если не враждебных, то дурацких, есть великая творческая сила”¹⁴¹ (4, 233). Y ante la incompreensión de la Intelligentsia y su reticencia a escuchar la música de la revolución les pregunta: “Не вас ли надо будить теперь от «векового сна»?”¹⁴² (4, 236). Repite la inconciencia de la pesadilla que describió en el final del ensayo de 1908.

¹³⁸ “No, bajo estos signos nadie será liberado. Bajo el yugo del lodo y la abominación de la desolación, bajo el peso del loco aburrimiento y la insensata ociosidad, las personas de alguna manera han desaparecido, se han silenciado y *salido de sí mismas* sentadas bajo gorros a los que gradualmente se les sacó el aire”. La cursiva es mía.

¹³⁹ “*Ahora*, cuando todo el aire de Europa cambió con la revolución rusa, comenzado con el “idilio sin-sangre” de los días de febrero y que crece sin parar y amenazadoramente, parece a veces, como si aquellos viejos y distantes años no fueran tan recientes”. La cursiva es mía.

¹⁴⁰ “Paz y fraternidad a la gente”

¹⁴¹ “Después del profundo sueño se aproxima un frescor que limpia los pensamientos del sueño... Es necesario comprender ahora, que el pueblo ruso, como «Iván el idiota», acaba de salir de la cama y que sus pensamientos para sus hermanos mayores, si no son hostiles y estúpidos, poseen una gran fuerza creadora”

¹⁴² “¿No son ustedes ahora a quien hay que despertar de «siglos de sueño»?”

Asimismo, repite la necesidad de conciencia histórica para la comprensión: “но ведь за прошлое - отвечаем мы? Мы - звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? - Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать «лучшие»”¹⁴³ (4, 235). La necesidad de traer el pasado al presente es para responsabilizarse de la situación social, histórica, política y económica, pues el presente es consecuencia del pasado, no aparición inesperada.

Blok intenta despertar la conciencia histórica en forma de preguntas y respuestas a lo largo del ensayo, a manera de diálogo. “Что такое война? Болота, болота, болота (4, 230)... Что же задумано? *Переделать все* (4, 232)... Почему “учредилка”? ... Почему “долой суды”? (4, 234)... Почему дырявят древний собор? ... Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? ... Почему валят столетние парки? ... Что же вы думали? Что революция - идиллия? (4, 235)...”¹⁴⁴ Todas preguntas con respuesta explicativa de manera que relaciona verdades parciales con su significación por relación al conjunto; espejo que refleja la forma en la que el poeta estructura su propia identidad y la cuestiona a lo largo de sus ensayos.

Para hacer hincapié en el presente, ese nuevo comienzo de ciclo, el poeta repite constantemente *сейчас и теперь*¹⁴⁵. Por la velocidad con la que describe y por la exposición en forma de pregunta/respuesta, el ensayo da la sensación de estar inserto en el torrente de la revolución. La sensación de movimiento también la provoca el uso de verbos en aspecto imperfectivo que transmiten la idea de proceso, continuidad o repetición de una acción que está sucediendo al momento de la escritura, o de algo que sucedió durante un periodo de

¹⁴³ “Pero ante el pasado ¿nosotros respondimos? Nosotros somos eslabones de una sola cadena. ¿O es que sobre nosotros no pesan los pecados de los padres? Si no sienten esto todos, al menos deben sentirlo “los mejores””

¹⁴⁴ “¿Qué es la guerra? Pantanos, pantanos, pantanos... ¿Qué está siendo planeado? *Rehacerlo todo*... ¿Por qué la constituyente?... ¿Por qué “abajo los tribunales”?... ¿Por qué agujerear antiguas catedrales?... ¿Por qué dañar las haciendas señoriales tan amadas?... ¿Por qué tirar parques centenarios?... ¿Y qué pensaban ustedes? ¿Que la revolución es un idilio?...”

¹⁴⁵ Ambas palabras se pueden traducir como “ahora”

tiempo en el pasado pero ya está terminado. En cualquier caso, para los verbos imperfectivos lo que importa es el proceso, no el principio ni el fin.

Por ejemplo, cuando Blok pregunta dirigiéndose a la Intelligentsia: “Что же вы думали? Что революция - идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути?”¹⁴⁶ (4, 235). Verbos en aspecto imperfectivo pues al poeta le interesa el proceso de la revolución. En oposición, los verbos en aspecto perfectivo que comunican completitud, resultado, comienzo o final de la acción. Por ejemplo: “Что же задумано? *Переделать все*”¹⁴⁷ (4, 232). Con lo que marca la importancia del resultado, el principio de la acción y del nuevo ciclo.

La espiral del tiempo se expande y complica a lo largo del escrito. El transcurrir del tiempo es diferente para los artistas: “Не дело художника - смотреть за тем, как исполняется задуманное... Дело художника, *обязанность* художника - видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит "разорванный ветром воздух"”¹⁴⁸ (4, 231). Ya que “все бытовое, житейское, быстро сменяющееся - найдет свое выражение потом, когда перегорит в жизни”¹⁴⁹ (4, 231). Es decir, los artistas deben escuchar la música de lo eterno, de lo verdaderamente importante, lo que implícitamente eleva a la revolución a un espacio más allá del tiempo y refleja la importancia que le otorga el poeta al presente en el que está inserto.

Lo relevante para el artista es aquello que sobrevive al paso del tiempo o que es parte de la eterna recurrencia, como los ciclos de la naturaleza. Es por ello que “Это вздор, что мировая война так заметна: довольно маленького клочка земли, опушки леса, одной полянки, чтобы уложить сотни трупов людских и лошадиных. А сколько их можно

¹⁴⁶ “¿Y qué pensaban ustedes? ¿Que la revolución es un idilio? ¿Que al construirse no destruye nada en su camino?”

¹⁴⁷ “¿Y qué está siendo planeado? Rehacerlo todo”

¹⁴⁸ “No es asunto del artista examinar cómo se cumple lo que está siendo planeado... Los asuntos del artista, la *obligación* del artista, es ver *qué* está siendo planeado, escuchar la música que resuena en el “aire cortado por el viento””

¹⁴⁹ “todo lo común, lo cotidiano, cambia rápidamente, encuentra su propia expresión sólo cuando se ha esfumado de la vida”

свалить в небольшую яму, которую скоро затянет трава или запорошит снег!”¹⁵⁰ (4, 230). A pesar de la miseria humana, los ciclos de la naturaleza continúan. De la misma forma que por ejemplo: “Достоевского при жизни травили, а после смерти называли «певцом униженных и оскорбленных»”¹⁵¹ (4, 234). Afirmación que se expande al recordar que en 1908 Blok denunció la forma en que la Intelligentsia despreció a Lomonosov, permitió que Dostoievski muriera en la miseria, e insultó a Gógol; fue el tiempo quien les otorgó su justo valor.

En oposición a la noción del tiempo para el artista, presenta la noción del tiempo para el burgués: “Той никакая музыка, кроме фортепиано, не снилась”¹⁵² (4, 236). Presenta a la burguesía con un solo elemento – el piano – que define el individualismo propio de esa clase opuesta al colectivo de la orquesta del mundo. Sin sueños, sólo lo terrenal importa: “У буржуа - почва под ногами определенная, как у свиньи - навоз: семья, капитал, служебное положение, орден, чин, бог на иконе, царь на троне. Вытащи это - и все полетит вверх тормашками”¹⁵³ (4, 237).

Blok aborrecía en extremo a los burgueses, los satisfechos. Hay poesías, especialmente en el ciclo *Yambi* (1907-1914), en las que se rebela contra los filisteos con una vehemencia que recuerda las páginas en las cuales Mayakovsky se burla de los “jergones”. En algunos fragmentos de sus cartas y de las notas en sus diarios, la aversión por las costumbres burguesas alcanza un acre de sensación de náuseas, de repugnancia, con una especie de sofocante contención. Y a veces, el asco se dilata hasta el horror por la condición de los hombres, por la realidad de aquella época. (Ripellino, 189)

Blok hace hincapié en la importancia que tienen para *ellos* los bienes materiales, la educación hacia la obediencia y respeto a las autoridades, la vigilancia mutua, la hipocresía, la incapacidad de pensar por sí mismos, así como el abuso y maltrato hacia el Pueblo.

¹⁵⁰ “Es insensatez cómo se percibe la guerra mundial: un pequeño pedazo de tierra, los lindes del bosque, un claro para apilar cientos de cadáveres de personas y de caballos. ¡Y cuántos pueden caber en un pequeño hoyo que pronto se cubrirá de hierba o sobre el que caerá nieve!”

¹⁵¹ “Dostoievski durante su vida fue perseguido, y después de muerto lo llamaron el cantante de “los humillados y ofendidos””

¹⁵² “en ellos no hay ninguna música excepto el piano, no hay sueños”

¹⁵³ “Para la burguesía el suelo bajo sus pies está determinado, como para los cerdos, es estiércol: la familia, la fortuna, el cargo oficial, el orden, el rango, Dios en el ícono y el zar en el trono. Quitas esto y todo se evapora (vuela hacia arriba)”

La burguesía es la antítesis del verdadero intelectual para quien “как он всегда хвалился, такой почвы никогда не было. Его ценности невещественны. Его царя можно отнять только с головой вместе. Уменьше, знание, методы, навыки, таланты - имущество кочевое и крылатое. Мы бездомны, бессемейные, бесчинны, нищи, - что же нам терять?”¹⁵⁴ (4, 237-238). Así concibe el poeta a los verdaderos intelectuales¹⁵⁵, aquellos para quienes “Вечные формы, нам открывшиеся, отнимаются только вместе с сердцем и с головой”¹⁵⁶ (4, 235). Formas que están más allá del tiempo y que recuerdan la característica platónica del poeta, a la vez que reiteran la responsabilidad y obligaciones del verdadero intelectual, es decir, del artista.

El símbolo que representa al artista, al superhombre, es el Arión de Pushkin: “пушкинский Арион; он, «выброшенный волною на берег», будет петь «прежние гимны» и «ризу влажную свою» сушить «на солнце, под скалою»¹⁵⁷ (4, 231). Símbolo que equipara con la revolución pues las aguas de la revolución: “разрывают сковывавшие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, *обсыпая лишние куски берегов*”¹⁵⁸ (4, 232). Imágenes que conectan con el comienzo del ensayo de 1908: “Когда общественное возбуждение улеглось и река общественной жизни *вступила в свои берега*, на берегах осталось много сора. Этот сор разделяется на «честный» и «нечестный»”¹⁵⁹ (4, 105). Con la diferencia que para 1918, la potencia del torrente era tal, que se convirtió en Revolución y dejó de ser un motín o revuelta.

¹⁵⁴ “como él siempre se jactó, ese suelo nunca ha existido. Sus valores son inmateriales. Su zar solo puede desaparecer si desaparece su cabeza. La habilidad, el conocimiento, los métodos, las destrezas, los talentos, son bienes nómadas y alados. Nosotros somos trotamundos, sin familias, sin ceremonias, pobres, ¿qué tenemos que perder?”

¹⁵⁵ Blok asimiló a partir de *La Gaya Ciencia* de Nietzsche la idea de “los vagabundos o trotamundos” o “nosotros, hijos del futuro, ¿cómo podemos estar en casa en este presente? Estamos en desventaja frente a todas las ideas que podrían hacernos sentir como en casa en este frágil y roto tiempo de transición” (Nietzsche, *The Gay Science*, 338). Este concepto lo expresa Blok también en el poema titulado *Retribución* (Forsyth, 34).

¹⁵⁶ “Las formas eternas se revelan ante nuestros ojos, fallan sólo si fallan el corazón y la mente”

¹⁵⁷ “el Arión de Pushkin: «él lanzará las olas a tierra», cantará «los viejos himnos» y «sus ropas húmedas» secará «bajo el sol, sobre una roca»”. La cursiva es mía.

¹⁵⁸ “rompen los grilletes de las cadenas y se arrojan al tempestuoso torrente, rompen completamente el dique *esparciendo los excesos sobre la orilla*”. La cursiva es mía.

¹⁵⁹ “Cuando las convulsiones sociales amainaron y los ríos de la vida pública regresaron a su cauce, *sobre las orillas* quedaron los residuos, residuos que se dividen en honestos y deshonestos”

Los intelectuales filisteos, aquellos a quienes “точно медведь на ухо наступил”¹⁶⁰ (4, 238), se encuentran en un círculo sin salida: “Жалкое положение: со всем сладострастьем ехидства подкладывали в кучу отсыревших под снегами и дождями коряг - сухие полешки, стружки, щепочки; а когда пламя вдруг вспыхнуло и взвилось до неба (как знамя), - бегать *кругом* и кричать: “Ах, ах, сгорим!””¹⁶¹ (4, 238). Es un grupo social que el poeta describe con imágenes circulares: “Чем дольше будет гордиться и ехидствовать интеллигенция, тем страшнее и кровавее может стать *кругом*”¹⁶² (4, 239), es decir, “Как аукнется - так и откликнется”¹⁶³ (4, 238). En todo momento el imaginario circular tanto en la estructura como en la temática se expande continuamente.

La conclusión hecha síntesis que realiza el poeta reza así:

Любовь творит чудеса, музыка завораживает зверей. А вы (все мы) жили без музыки и без любви. Лучше уж молчать сейчас, если нет музыки, не слышат музыки. Ибо все, кроме музыки, все, что без музыки, всякая «сухая материя» - сейчас только разбудит и озлит зверя. До человека без музыки сейчас достучаться нельзя.¹⁶⁴ (4, 236)

El poeta se incluye en el conjunto de la intelligentsia que no termina de comprender al pueblo, asumiendo su responsabilidad histórica. Define la revolución como algo mucho más grande que un proceso individual, la música de la orquesta es un proceso que busca ser universal y abarcar el colectivo *humanidad*. Para ello, el poeta llama a una total transformación, una especie de metamorfosis en la que hay que «renunciar a sí mismo para sí mismo», expresado con nuevas palabras: “Всем телом, всем сердцем, всем сознанием - слушайте Революцию”¹⁶⁵ (4, 239). La semilla debe morir para que nazca el fruto, la necesidad del individuo se fusiona con la del colectivo en la necesidad de una resurrección a

¹⁶⁰ “se le paró un oso en el oído”. Expresión rusa que significa no tener oído para la música.

¹⁶¹ “Su posición es lamentable: con toda la voluptuosa malicia juntaron por montones, húmedos por la nieve y la lluvia, maderas, ramas secas, pedazos de tronco, astillas, y cuando las llamas súbitamente se encendieron y se levantaron hacia el cielo – como un estandarte –, corren en círculos y gritan: “¡ay, ay, nos quemamos!””

¹⁶² “Cuanto más orgullosa y ofensiva sea la intelligentsia, más horrible y sanguinario será su alrededor”. La cursiva es mía.

¹⁶³ “A tal llamado, tal eco”

¹⁶⁴ “El amor hace milagros y la música hechiza a las fieras. Y ustedes – todos nosotros – vivimos sin música y sin amor. Es mejor permanecer ahora en silencio si no hay música, si no se escucha la música. Todo, excepto la música, todo lo que no tiene música, cualquier “materia seca”, ahora sólo despertará y enojará a la fiera. Ahora, sin música es imposible alcanzar a tocar a la humanidad”

¹⁶⁵ “Con todo su cuerpo, con todo su corazón, con toda su conciencia, escuchen a la Revolución”

la que la revolución le abría la puerta.

1.5 Escritos de 1918.

1.5.1 *Los doce*

Ese mismo enero de 1918, Blok publica en el periódico *La bandera del trabajo* (*Знамя Труда*)¹⁶⁶, después de *Intelligentsia* y *Revolución*, dos poemas relevantes para el tema que aquí se trata debido al momento histórico tan agitado en el que fueron creados: el poema *Los doce* (*Двенадцать*), que otorgó al poeta fama internacional y ha provocado tantas y tan diversas interpretaciones, y *Los escitas* (*Скифы*). Durante aquél enero, el gobierno bolchevique disolvió la Asamblea Constituyente al darse cuenta que no podía controlar la totalidad de los votos. Fue el primer acto dictatorial de Lenin que provocó aún más confusión y caos en la población. Aunado a esta circunstancia, Rusia se encontraba en guerra contra los Poderes Centrales y tanto en el frente como dentro del país reinaba el desorden. La arbitrariedad y ilegalidad que antes de la revolución eran propios de las instituciones del gobierno se convirtieron en norma dentro de la sociedad.

La realidad extra-textual se refleja en el interior del poema *Los doce*, exceptuando al narrador que es una voz externa que no participa en la acción que es imagen fiel de la realidad. El tono ambiguo contiene trazos de horror y contradicción propios del momento, y expresa los sentimientos encontrados frente al cómo sucedían los hechos. El poema tiene un cronotopo definido: la ciudad de San Petersburgo en un ambiente borroso y lleno de misterio muy parecido a las descripciones peterburguesas de Dostoievski y de Gógol; la ciudad es un personaje más en la historia. El poema transcurre durante una noche del invierno de 1918,

¹⁶⁶ *Znamia truda*. Periódico diario sobre política y literatura. Bajo la redacción de Ivanov-Razumnik. Órgano central del partido de Social Revolucionario de Izquierda. En circulación de septiembre de 1917 a marzo de 1918.

presumiblemente cerca de las doce, pues el título del poema, que en original ruso no tiene artículo, *Doce*, se presenta como un símbolo con una pluralidad de significados. Además, la media noche, el cambio de un día a otro, es para Blok símbolo de nuevo comienzo.

Los diferentes miembros de la sociedad, algunos de los cuales están ya descritos en *Intelligentsia y Revolución* son ahora los personajes: una mujer mayor que no comprende el sentido de las pancartas¹⁶⁷, para quien la Asamblea Constituyente no significa nada pues antes que eso le preocupa satisfacer las necesidades primarias de alimentación y vestido de sus hijos en invierno, (la vieja puede ser una representación de Rusia, esa “неграмотная Россия сегодняшнего дня; Россия, которой нельзя втолковать, что Учредительное Собрание - не царь”¹⁶⁸ (4, 234). La burguesía que se encuentra en una encrucijada, tanto física como metafóricamente. El pope infeliz pues por primera vez tiene hambre. La intelligentsia filisteá que afirma “Россия гибнет”¹⁶⁹. Los doce soldados de la guardia roja que deambulan por las calles de Petrogrado. Una joven, Katia, símbolo de la Eterna Feminidad blokiana, asesinada, tal vez, accidentalmente.

El poema está inmerso en *una tormenta* que es la revolución bajo la que todo se presenta desvanecido y confuso debido a la ventisca. La permanente presencia de torbellinos de nieve, que tienen más presencia que ningún otro personaje, remite a *Los demonios* de Pushkin y Dostoievski, torbellinos que nublan la razón de los personajes dentro y fuera de la ficción. El poema se compone de doce secciones en las que imperan las oposiciones cargadas de significado en varios niveles o sentidos. La oposición que prevalece en todo el poema es precisamente aquella que le da el carácter de poesía simbolista, esto es, la capacidad de representación literal, *in realia*, y metafórica *in realiora*, a la vez.

¹⁶⁷ Dos días antes de que se reuniera la Asamblea Constituyente aparecieron en las calles de Petersburgo pancartas en donde se leía: “Todo el poder para la Asamblea Constituyente” (Вся власть Учредительному Собранию).

¹⁶⁸ “Rusia iletrada del día de hoy. Rusia a la que le es imposible hacer entender que la Asamblea Constituyente no es el zar”.

¹⁶⁹ “Rusia se hunde”. Esta afirmación que se repite en el poema, es también el comienzo de *Intelligentsia y Revolución*.

Blok en este poema mezcla diferentes registros lingüísticos: la juerga callejera con lenguaje poético, expresiones vulgares, expresiones religiosas, onomatopeyas y lenguaje propio del folklor ruso. Los diferentes niveles léxicos se mezclan como sus hablantes, sin fronteras definidas, los cambios son borrosos, algo inconexos como la realidad de la tormenta. Como la indefinición del futuro de la revolución y de Rusia, que está marcada desde el principio: “Что впереди? // Проходи! // Черное, черное небо”¹⁷⁰. A pesar de que el futuro se presenta oscuro, es necesario seguir adelante, seguir caminando.

La revolución y la realidad se presentan como heréticas y religiosas a la vez. El sentimiento y la actitud del narrador hacia la revolución y los cambios, son sagrados, de carácter religioso. Lo herético se refleja en el asesinato sin arrepentimiento – “Нечего не жаль”¹⁷¹ –, en la nueva realidad sin cruz “без креста”¹⁷², sin reglas morales. Sin el poder represor de la Iglesia y el Estado, los robos, el alcoholismo y la violencia eran generalizados *in realia e in realiora*. Los pares binarios también expresan las opiniones opuestas de la población respecto a la situación, a favor o en contra, ambas radicales.

En el final del poema, mezclando lo racional con lo irracional: “Впереди – с кровавым флагом // и за вьюгой невидим //... в белом венчике из роз // впереди – Иисус Христос”¹⁷³. Jesús como guía frente a los soldados rojos, imagen irreverente desde el punto de vista ateo de la revolución. Pero el poeta no era en absoluto religioso, y la imagen no se refiere a la imagen de Cristo de la iglesia Ortodoxa. En aquellos meses, la lectura de *La vida de Jesús* de Ernest Renán¹⁷⁴ ocupaba la mente del poeta, de tal suerte que la imagen

¹⁷⁰ “¿Qué hay más adelante? ¡Hacia adelante! Negro, negro cielo”.

¹⁷¹ “Nada de que arrepentirse”

¹⁷² “sin cruz”

¹⁷³ “Delante, con la bandera ensangrentada y a través de lo invisible de la tormenta... con una aureola blanca de rosas, delante, Jesús Cristo”.

¹⁷⁴ Ernest Renán publicó en 1861 *La vida de Jesús*, obra en la que presentaba a Jesús como un revolucionario, andrógino que apoyaba a los pobres, y que le ganó al autor tanto la censura como la fascinación por parte de sus contemporáneos. Mismas reacciones que *Los doce* suscitó en los contemporáneos de Blok.

corresponde a un Cristo irreverente¹⁷⁵, revolucionario que guía a los soldados de presumiblemente bajo estrato social. Es un final que habla del apoyo del poeta a la revolución, no por la revolución misma, sino como su preocupación e intento por salvar el alma de Rusia. De principio a fin, la simbología del poema se ajusta a la visión traslúcida del poeta de aquel enero caótico y convulso de 1918. El poema es sublime apropiación estética de la realidad.

1.5.2 *Los Escitas – Panmongolismo*

La amplitud de la revolución que busca ser música universal, la expansión del concepto de *nosotros* a la humanidad en su totalidad, así como la importancia de la historia y el tiempo sin tiempo son temas que ocupan la mente del autor de manera casi obsesiva. Durante el mismo mes de enero de 1918, Blok escribe y publica *Los escitas (Скуфы)*¹⁷⁶, poema que es continuación y diálogo con *Panmongolismo* de 1894 de su maestro Soloviov. *Los escitas* resulta relevante para el tema de la identidad ya que expande hacia caminos diferentes, como es tradición en Blok, al tiempo que mantiene, a través de la repetición, los postulados anteriores, explicándolos y desarrollándolos¹⁷⁷.

La preocupación y creencia en un nuevo mundo expresadas en *Intelligentsia* y *Revolución* no son exclusivas de Blok, son características que comparten muchos de los miembros del Simbolismo y varias de las Vanguardias de principio de siglo. Lo escatológico propio de la ideología de principios de siglo que acompañó al poeta en el ensayo de 1908, lo abandona para convertirse en optimismo hacia el nuevo comienzo. Blok escribió *Los escitas*

¹⁷⁵ Cf. el poema *Cristo se ha levantado* de 1918 de Andrei Beli, en el que también el escritor presenta una imagen de Cristo revolucionario.

¹⁷⁶ La caracterización de los Escitas y la relevancia del concepto en Rusia entre 1916 y 1924 se estudia ampliamente en el siguiente capítulo.

¹⁷⁷ El análisis de la poesía de Blok no es en ningún caso un análisis lírico. Se realiza el estudio en función de la estructura y temática relevantes para el tema que aquí se trata.

como repuesta al avance de las tropas alemanas hacia Petrogrado, avance que rompía la tregua acordada durante las negociaciones en Brest-Litovsk.

El poema titulado *Panmongolismo* de Vladimir Soloviov tiene un tono mucho más quedo que el de Blok. Responde al temor de una nueva invasión proveniente del Este que no sucedió y define la visión que el filósofo tenía de Rusia y de Asia. Soloviov retoma y confirma el estado de Rusia como la Tercera Roma¹⁷⁸ “Ты – третий Рим. Ты – третий Рим”¹⁷⁹ y última: “А уж четвертому не быть”¹⁸⁰, afirmaciones que llevan implícita la idea mesiánica de Rusia. Afirmar que es Rusia quien detiene a las “неисчислимы и ненасытны саранча”¹⁸¹, refiriéndose a las tribus que vienen de Asia y confiriendo a Rusia el papel de *escudo* que detiene las invasiones asiáticas, un escudo que protege a Europa.

Para comprender cualquier imaginario, es necesario estudiar también el espacio físico en el que se desarrolla. Rusia es un país demasiado grande y sin fronteras físicas marcadas. Esto provocó constantes invasiones a su territorio a lo largo de su historia, y con ello, una actitud de constante rechazo frente a lo extranjero. En el imaginario ruso, las épocas en que Rusia vivió bajo el dominio tártaro tienen signo negativo, lo que derivó en cierto racismo, palpable en las líneas de Soloviov, hacia los habitantes del Este. A pesar de dichas circunstancias, en la cultura rusa predomina la asimilación¹⁸² sobre el hermetismo.

En 1918, en respuesta a la posible invasión alemana, Blok expande el poema de su maestro y escribe *Los escitas* invadido de su optimismo revolucionario. La forma del poema es similar a sus anteriores escritos, cargado de oposiciones binarias y repeticiones:

“Мильоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы. // Попробуйте, сразитесь с нами! // Да,

¹⁷⁸ La caracterización de Rusia como Tercera Roma proviene de 1510 cuando el monje Filofeo proclamó: “dos Romas han caído, la tercera se levanta y no habrá una cuarta” (Wolff, 291). La concepción mesiánica de Rusia había quedado en el olvido hasta que Pedro I y Catalina II declararon de nuevo que Rusia era la “nueva Roma”. Bajo el influjo de la visión del Eterno Retorno, los Simbolistas rusos revivieron esta idea.

¹⁷⁹ “Тú eres la tercera Roma, tú eres la tercera Roma”

¹⁸⁰ “Y una cuarta no habrá”

¹⁸¹ “incontables y hambrientas langostas”

¹⁸² Característica que algunos, como Blok y Dostoievski (Cf. su discurso a Pushkin de 1880), denominan universalismo.

скифы - мы! Да, азиаты - мы, // С раскосыми и жадными очами!”¹⁸³. *Ustedes*, europeos, en oposición a *nosotros*, escitas. El universalismo que Soloviov dejó sin definir, Blok lo aclara describiendo la pertenencia a colectivos definidos. Rusia y Asia, los escitas específicamente, son el Este, el *nosotros*, en oposición a Europa u Occidente, *ustedes*.

Como es ya distintivo en Blok, explicita y amplía la idea mesiánica y de escudo de Rusia del *Panmongolismo* de Soloviov: “Мы, как послушные холопы, // Держали щит меж двух враждебных рас // Монголов и Европы!”¹⁸⁴. Abiertamente habla de la función defensiva que ha tenido Rusia en la historia¹⁸⁵. Y se inserta dentro del tiempo y espacio al que pertenece: “И вы, глумясь, считали только срок, // Когда наставить пушек жерла! // Вот - срок настал”¹⁸⁶. El avance alemán y en general, la *masacre europea*, como Blok designó a la Primera Guerra Mundial, eran para el poeta una gran traición por parte de Europa.

La característica universalista de la revolución que ya anunció en *Intelligentsia* y *Revolución*:

Размах русской революции, желающей охватить весь мир (меньшего истинная революция желать не может, исполнится это желание или нет, - гадать не нам), таков: она лелеет надежду поднять мировой циклон, который донесет в заметенные снегом страны - теплый ветер -и нежный запах апельсиновых рощ; увлажнит спаленные солнцем степи юга - прохладным северным дождем”¹⁸⁷. (4, 232)

Es la característica más expandida en el poema *Los escitas*. Y a pesar de presentar a Rusia como una esfinge: “Россия – Сфинкс”¹⁸⁸ en este poema de 1918, una esfinge que advierte a Europa sobre su destino final en caso de no unirse a la revolución, el poeta se decanta por una solución pacífica y unificadora.

¹⁸³ “Ustedes son millones, nosotros hordas y hordas y hordas. ¡Intenten meterse con nosotros! Sí, somos escitas, sí somos asiáticos con los ojos inclinados y avariciosos”

¹⁸⁴ “Nosotros, como obedientes esclavos, levantamos un escudo entre dos razas enemigas: Mongolia y Europa”

¹⁸⁵ Dostoievski en su discurso en honor a Pushkin en 1880 afirma que: “¿Qué ha hecho Rusia durante los dos últimos siglos de su política que no sea servir a Europa, tal vez más que a sí misma?... ¡Los pueblos de Europa desconocen hasta qué punto nos son caros!” (1997: 179)

¹⁸⁶ “Y ustedes, desdeñosamente, esperaban sólo el momento en que pudieran apuntar los cañones hacia nosotros. Y ahora el tiempo ha llegado”.

¹⁸⁷ “La amplitud de la revolución rusa desea abarcar todo el mundo – no puede desear menos la verdadera revolución, que se cumpla este deseo o no, no nos concierne adivinar. Ella tiene la esperanza de levantar un ciclón mundial que lleve a los países cubiertos de nieve un aire templado y el suave aroma de los naranjales, que humedezca las estepas del sur quemadas por el sol y las refresque con la lluvia del norte”

¹⁸⁸ “Rusia es una esfinge”

Como una esfinge visionaria, el poeta afirma la posibilidad de unión a pesar de que: “Да, так любить, как любит наша кровь, // Никто из вас давно не любит! // Забыли вы, что в мире есть любовь, // Которая и жжет, и губит!”¹⁸⁹. Es decir, a pesar de la traición europea de la guerra, el poeta los llama a unirse en un idealista abrazo pacífico. Ante la inminente amenaza de invasión alemana, Blok se dirige a Europa de la siguiente manera: “Придите к нам! От ужасов войны // Придите в мирные объятия! // Пока не поздно - старый меч в ножны, // Товарищи! Мы станем - братья!”¹⁹⁰. Aún no es tarde para la hermandad universal.

A pesar de presentar a Europa en oposición a Rusia y Asia aún hay indicios de esperanza de que Europa se una a la revolución y detenga la sangrienta y amenazadora guerra en la que estaban sumergidos. En este punto el poeta también coincide con la creencia de Dostoievski de que: “Las contradicciones culturales que existían entre Oriente y Occidente, que no podían ser superadas en función de la imposición teórica de la superioridad de una de las culturas ni por el triunfo violento de uno “de los grandes principios de la humanidad” sobre el otro, sí podían salvarse por la fuerza del amor” (Novikova, LXIII). Es decir, la unión es posible a través del amor del que hablaron Pushkin, Gógol, Dostoievski y Tolstoi y que repite Blok en más de una ocasión.

Blok tiene interiorizado el imaginario europeo y lo demuestra expresándose con la ayuda de mitos y referencias propios de la cultura occidental. Así, habla de la esfinge, de Edipo, de Paestum, del agudo sentido galo, del genio alemán y el aroma de la campiña italiana; características no físicas y por lo tanto, más difíciles de captar para un extranjero. Característica que ya Dostoievski en 1880 atribuyó a Pushkin en el discurso que ofreció frente a la Sociedad de amantes de las letras rusas, para el LXXXI aniversario del natalicio

¹⁸⁹ “Si, ese amor con el que ama nuestra sangre, hace mucho que ninguno de ustedes ama así, ustedes han olvidado que en el mundo existe un amor que y destruye y quema”

¹⁹⁰ “¡Acérquense a nosotros! Aléjense de los horrores de la guerra, acérquense a nuestro abrazo pacífico. Aún no es tarde, ¡enfunden sus viejas espadas camaradas! ¡Seamos hermanos!”

del poeta:

“La fuerza del espíritu popular ruso es su aspiración final a la universalidad y la humanidad... Pushkin en el momento en que entró en contacto con la fuerza del pueblo, enseguida entendió el gran futuro de esta fuerza. En este sentido, es un vidente, un profeta” (1997: 177)... “ser todo un ruso, completamente ruso, tal vez sólo significa [...] ser hermano de todos los hombres, un hombre universal si se quiere” (1997: 178).

Es una síntesis que presenta Blok como única posibilidad de reconciliar las diferencias entre Oriente y Occidente: asimilar en una sola las dos formas de pensamiento.

Concluye el poema con un llamado a la unión de los hombres¹⁹¹ casi de la misma manera que en los dos ensayos analizados más arriba, esta vez adecuándolo a quien se dirige: “В последний раз - опомнись, старый мир! // На братский пир труда и мира, // В последний раз на светлый братский пир // Сзывает варварская лира!”¹⁹². Una llamada a escuchar la música de la revolución, la música de la orquesta mundial que llama a la paz y fraternidad entre las naciones. La firme creencia de Blok hacia la revolución se debe a que para el poeta, la revolución implica una transformación total del espíritu, no sólo cambios socio-políticos. Para alguien con una conciencia histórica tan profunda, la revolución significa justicia histórica, justicia en la que el poeta creyó ciegamente y que tristemente lo defraudó.

1.5.3 Arte y Revolución

El 12 de marzo de 1918 Blok publica, como prefacio a una edición de *Arte y Revolución* de R. Wagner¹⁹³, un pequeño ensayo muy significativo para comprender la totalidad de su poética. El ensayo titulado *Arte y Revolución. Sobre las obras de Richard*

¹⁹¹ En Rusia existía ya una tradición de hacer llamados a los demás seres humanos a unirse en abrazos fraternales. Por ejemplo N. Karamzín, en 1792 escribió “si yo fuera el hermano mayor de todos mis hermanos hombres, [...], les llamaría y les diría: “¡Hermanos! En este momento las lágrimas, como un torrente veloz fluirían de mis ojos. [...] ¡Hermanos! – repetiría con un fortísimo movimiento de mi alma – ¡hermanos!, abrazad a los demás con un amor ardiente y purísimo” (N. Karamazín. *Apuntes de un joven ruso*. Citado por O. Novikova en *Rusia y Occidente*, p. XXXVI).

¹⁹² “¡Por última vez, vuelve en ti viejo mundo! ¡Al banquete de hermandad, de trabajo y de paz, por última vez al feliz banquete de hermandad, te llama la lira bárbara”.

¹⁹³ La obra de Wagner se publicó en 1849.

Wagner (Искусство и Революция. По поводу творения Рихарда Вагнера), contiene varias de las máximas del poeta, a saber: “Искусство есть радость быть самим собой, жить и принадлежать обществу. Искусство было таким в VI веке до р. Хр. в Афинском государстве”¹⁹⁴ (4, 240). Es decir, el arte es honesto y eterno.

Desafortunadamente el arte “оно стало разрозненным и индивидуальным; оно перестало быть свободным выражением свободного народа”¹⁹⁵ (4, 240). Según el poeta, el arte es una expresión que, al igual que la doctrina de Cristo, fue tomada por la hipócrita civilización y pervertida durante dos mil años, puesta al servicio de las clases dominantes perdiendo su libertad y poder inherente. “Возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества”¹⁹⁶ (4, 240). Sólo la revolución mundial encierra la capacidad de regresar la libertad al arte.

“Творение Вагнера, появившееся в 1849 году, связано с “Коммунистическим манифестом” Маркса и Энгельса, появившимся за год до него”¹⁹⁷ (4, 241) pero son fundamentalmente diferentes ya que “Творение Вагнера, который никогда не был «реальным политиком», но всегда был художником, смело обращено ко всему умственному пролетариату Европы”¹⁹⁸ (4, 241). A diferencia de Marx y Engels, Wagner no sólo dirigió su obra a los intelectuales, sino que incluyó al proletariado sin ser político. Blok, un artista igual que Wagner, por analogía, se separa de la política, no así de la realidad.

¹⁹⁴ “El arte es la alegría de ser uno mismo, de vivir y pertenecer a una sociedad. El arte ha sido así desde el siglo VI a.C. en el estado ateniense”

¹⁹⁵ “se separó e individualizó, dejó de ser libre expresión de personas libres”

¹⁹⁶ “Para devolverle a la gente la totalidad de un arte libre, puede sólo la gran revolución mundial, la cual destruirá siglos de la antigua mentira de la civilización y levantará al pueblo hacia la más alta humanidad artística”.

¹⁹⁷ “La obra de Wagner que apareció en el año de 1849 fue relacionada con el “Manifiesto comunista” de Marx y Engels que apareció un año antes”

¹⁹⁸ “La obra de Wagner nunca fue “realmente política” sino que siempre fue artística, valientemente dirigida a todos los intelectuales del proletariado europeo”

Aunque las clases altas se apoderaron de la obra de Wagner, como lo hicieran antaño con la obra de Cristo, como se apoderó el poder soviético del poema *Los doce*, tal acción no toca al artista pues “настоящего художника [...] ибо дело его есть - дело будущего”¹⁹⁹ (4, 242). Y como ya ha afirmado el poeta en escritos anteriores “его творения все равно рано или поздно услышат и поймут”²⁰⁰ (4, 243). El tiempo da a cada quien lo que le corresponde y prevalece sólo aquello que es verdaderamente valioso.

Los ensayos de Blok posteriores a 1917 están muy influidos por la manera de entender el arte y la revolución de Wagner. Al igual que él, Blok creía en: “Новое время тревожно и беспокойно. Тот, кто поймет, что смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге, уже перестанет быть обывателем. Это будет уже не самодовольное ничтожество; это будет новый человек, новая ступень к артисту”²⁰¹ (4, 244). La idea de artista de Wagner (Wagner, 32) y Blok es muy parecida a la idea de superhombre Nietzscheano y de Hombre-Dios (Богочеловечество)²⁰² de Vladimir Soloviov. Los verdaderos artistas son individuos sanos, que se conocen a sí mismos a la perfección y que logran desarrollarse en la totalidad de sus capacidades siendo parte de un colectivo formado por individuos iguales en el que todos participan de manera activa en el desarrollo de su propia historia.

Para Wagner, la vida del hombre debe imitar a la naturaleza, lo que para Blok es opuesta al aspecto divisorio de la civilización; la fuerza vital que tiende a la unidad social y que es capaz de producir obras de arte es la gente, el pueblo. Al igual que para Blok, para Wagner el hombre del futuro ideal es el artista, es quien posee tanto creatividad individual

¹⁹⁹ “para el verdadero artista... sus asuntos son asuntos del futuro”

²⁰⁰ “su obra en cualquier caso, tarde o temprano será escuchada y entendida”

²⁰¹ “Nuevos tiempos son agitados e inquietos. Aquel que comprenda que el sentido de la vida del hombre yace en la inquietud y la agitación, dejará de ser un cualquiera. Ya no será engreído, será el nuevo hombre, un nuevo paso hacia el artista”

²⁰² El concepto de Soloviov proviene de la afirmación de que el hombre está hecho a imagen y semejanza con Dios.

como aquello que caracteriza el *alma* del pueblo: la cercanía con la naturaleza. El concepto de artista, aquél Arión de Pushkin que representa al hombre del futuro, lo retoma Blok ampliamente en *El Ocaso del Humanismo*.

1.5.4 ¿Qué hacer ahora?

El entusiasmo que la revolución generó en sus inicios se creó en gran medida por la ilusión puesta en la posibilidad de un gobierno más igualitario y justo que el anterior, por la fe en la utopía que presentaba el socialismo, y por la posibilidad de haber iniciado el cambio de un sistema político que parecía no poderse cambiar. Las expectativas generadas *a priori* eran demasiado altas como para poder cumplirlas, sobre todo en un plazo temporal corto, lo que generó en la sociedad una decepción generalizada que a su vez ralentizó el proceso de transformación.

A esto se unió que el 3 de marzo de 1918, el gobierno Bolchevique firmó el tratado Brest-Litovsk con los Poderes Centrales (Alemania, Austro-Hungría, Bulgaria y Turquía). El tratado terminaba la participación de Rusia en la Gran Guerra bajo condiciones humillantes. Obligaba a Rusia a ceder los países bálticos a Alemania, territorios del sur a los Otomanos, otorgar la independencia a Ucrania y además, pagar daños a Alemania. Lenin se permitió firmar bajo tales condiciones para poder concentrarse en derrotar a los blancos y demás oposiciones y afianzar su autocracia. El dirigente del partido bolchevique supo muy bien poner en otros la responsabilidad del tratado para mantener una imagen pública limpia.

A partir del tratado, todas las fuerzas se concentraron en el país, pero para entonces ya se gestaba en Rusia la sanguinaria Guerra Civil. La economía empeoraba con el paso de los meses y el hambre y la incertidumbre se apoderaban de la población. Ante esta situación, Blok escribe el 13 de mayo de aquel año un pequeño ensayo titulado *¿Qué hacer ahora?*

(*Что сейчас делать?*). Pregunta que reaparece constantemente en la cultura rusa del siglo XIX y principios del XX y que han intentado responderla desde diferentes ángulos, diferentes autores con distintos objetivos.

La primera publicación bajo ese título fue la novela *¿Qué hacer?* (*Что делать?*) de 1863 de Nicolái Chernishevski, escritor, filósofo y revolucionario, dos años después de la emancipación de los siervos. La obra fue concebida en la cárcel y se publicó primero en las columnas de *Contemporáneo* (Современник)²⁰³, gozó de gran éxito por toda Rusia. Los personajes de la novela tenían como función ser ideales a imitar, el autor “buscaba una resurrección espiritual del ser humano” (Gabaldón, 2000). Eran personajes que a su vez habían sido creados en base a personajes de la vida real, lo que a su vez afianzaba la dialéctica entre realidad y ficción tan presente en la tradición rusa.

La siguiente obra que utilizó la misma pregunta como título corresponde a *¿Entonces, qué hacemos nosotros?* (Что же нам делать?)²⁰⁴ de Lev Tolstói. La obra de 1886, no sólo retoma la pregunta iniciada por Chernishevski, también hace eco al versículo bíblico sobre la predicación de la pobreza de Juan el Bautista: “Y la gente le preguntaba diciendo: entonces, ¿qué haremos nosotros? Y respondiendo les dijo: el que tiene dos túnicas, dé al que no tiene; y el que tiene que comer haga lo mismo” (Lucas 3.10-11). Pasaje bíblico que resume a la perfección esta obra de Tolstói: el autor, buscando la igualdad social, abogaba por una equitativa repartición de los bienes materiales, guiándose por el principio de la compasión.

En 1902 aparece de nuevo la pregunta en el opúsculo de Lenin titulado *¿Qué hacer?* En él, Vladímir Ilích Uliánov afirma al socialismo como la mejor salida, pero también afirma que la clase obrera debía ser liderada por un partido centralizado. Ideas que expandió en 1903 y 1905 durante el II Congreso y que “empeoraron su reputación de polemista al proponer que

²⁰³ *Sobremennik*. Revista literaria, social y política publicada en San Petersburgo de 1836 a 1866, comenzó como iniciativa de A. Pushkin.

²⁰⁴ En castellano, la obra se ha traducido bajo el título *Lo que debemos hacer*.

al proyectado derrocamiento de los Romanov debía seguirle una “dictadura democrática revolucionaria provisional del proletariado y el campesinado”, con lo que anticipaba así el uso del terror a fin de establecer la dictadura” (Service, 38). Aunque algo contradictoria, la intención del autor era presentar una opción de libertad frente a la opresiva monarquía.

La siguiente aparición de la pregunta es la que aquí concierne: *¿Qué hacer ahora?* de 1918 de Alexander Blok. Como es posible concluir a partir de lo expuesto, la pregunta ha funcionado en Rusia como un símbolo de la responsabilidad de los intelectuales frente a las injusticias sociales, una búsqueda continua por encontrar un equilibrio entre clases. Blok la actualiza y posiciona en su presente al incluir la palabra *ahora*, y aunque en el prefacio a *Arte y Revolución* había afirmado que el arte está separado de la política, le es imposible separar el arte de la realidad, de la vida, y de la gente.

El poeta expresa la obligación moral de responder a esa pregunta: “Я должен дать ответ на вопрос, волнующий каждого сознательного русского гражданина: «Что сейчас делать?»”²⁰⁵ (4, 264). Pero para el poeta esas tres palabras – conscientes ciudadanos rusos –, son imprecisas y se relacionan directamente con los liberales rusos, de quienes se diferencia claramente: “Я - художник, следовательно, не либерал”²⁰⁶ (4, 264). Y como tal, “на вопрос: «что делать?» я могу ответить только за художника”²⁰⁷ (4, 264). Y en la imposibilidad de separarse de su *ethos*, responde de manera lírica: “А так как “слова писателя суть его дела”, то я считаю своим долгом ответить на вопрос - не волнующий, а сжигающий меня - что делать сейчас художнику”²⁰⁸ (4, 264). De la misma forma literaturizada que repondiera en 1908, ahora expandido en tres puntos:

²⁰⁵ “Debo dar respuesta a la pregunta que perturba a todos los conscientes ciudadanos rusos: ¿Qué hacer ahora?”

²⁰⁶ “Soy un artista, por lo tanto, no soy liberal”

²⁰⁷ “A la pregunta «¿Qué hacer?» Puedo responder sólo para el artista”

²⁰⁸ “Y como “las palabras del escritor son la esencia de sus hechos”, considero mi obligación responder a la pregunta, que no me emociona sino que me quema, sobre qué debe hacer ahora el artista”

Primero, el artista debe saber que tanto Rusia como Europa habían cambiado, “То и другое явится, может быть, в удесятенном ужасе, так что жить станет нестерпимо. Но того рода ужаса, который был, уже не будет. Мир вступил в новую эру. Та цивилизация, та государственность, та религия – умерли”²⁰⁹ (4, 264). El poeta comprendía que después de los eventos vividos, la vida no podía continuar siendo la misma, una etapa había llegado a su fin. Pero “Не забудьте, что Римская империя существовала еще около пятисот лет после рождения Христа. Но она только *существовала*, она раздувалась, гнила, тлела - уже мертвая”²¹⁰ (4, 265). Realiza una analogía entre el nacimiento de Cristo²¹¹ y la revolución, dos hechos que cambiaron el rumbo de la historia pero en un plazo de tiempo mucho mayor a el año que separaba el comienzo de la revolución del momento de la escritura.

Segundo, “Художнику надлежит пылать гневом против всего, что пытается гальванизировать труп”²¹² (4, 265), pues no es posible regresar al pasado. Para que la ira no derive en furia es necesario “не забывать о *социальном неравенстве*, не унижая великого содержания этих двух малых слов ни "гуманизмом", ни сантиментами, ни политической экономией, ни публицистикой. Знание о социальном неравенстве есть знание высокое, холодное и гневное”²¹³ (4, 265). La inequidad social, las raíces de la revolución son el motor que impulsa al poeta a continuar creyendo en ella y que deben recordar aquellos que se “arrepienten” de la revolución.

²⁰⁹ “La una y la otra se presenta, tal vez, frente a un incremento del terror, de tal forma que la vida será insoportable. Pero el tipo de terror que había antes, ya no habrá. El mundo entró en una nueva era. Aquella civilización, aquél estado y aquella religión han muerto”

²¹⁰ “No se olviden que el imperio romano existió por quinientos años más después del nacimiento de Cristo. Pero sólo existía, estaba inflada, pudriéndose, descomponiéndose: ya muerta”

²¹¹ Para Blok, Cristo era una importante figura simbólica. Al igual que Renán, Blok asigna a Cristo características humanas y revolucionarias.

²¹² “El artista debe arder en ira contra todo lo que intente galvanizar el cadáver”

²¹³ “no debe olvidar la *inequidad social*, no humillar el gran contenido de estas dos palabras confundiéndolo con “humanismo”, ni sentimentalismo, ni economía política ni publicística. El significado de inequidad social es un significado más grande, frío y cargado de ira”

Y tercero, “Художнику надлежит готовиться встретить еще более великие события, имеющие наступить, и, встретив, суметь склониться перед ними”²¹⁴ (4, 265).

Una vez comenzado el movimiento, lo natural es que sucedan muchos más cambios. Esta capacidad de ver el futuro, de diagnosticar el fin de una era y el comienzo de otra, es lo que confirma a Blok como el Gamaión que fue. En el siguiente ensayo, *El Ocaso del Humanismo*, el poeta explicita el concepto de tiempo no-histórico o musical con el que los artistas miden los hechos y que es necesario para comprender los cambios que vivía la Rusia post-zarista.

²¹⁴ “el artista debe prepararse para enfrentar eventos aún más grandes, debe enfrentarlos y encontrarlos, siendo capaz de inclinarse frente a ellos”

1.6 El ocaso del Humanismo

Esa doctrina (que su más reciente inventor llama del Eterno Retorno) es formulable así: *El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de n número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble.* Tal es el orden habitual de aquel argumento, desde el preludio insípido hasta el enorme desenlace amenazador. Es común atribuirlo a Nietzsche.

Borges. La doctrina de los ciclos.

Como apéndice al tema del individuo y el colectivo, Blok escribe en 1919 *El Ocaso del Humanismo*, ensayo mucho más filosófico que social, en el que describe el movimiento denominado Humanismo desde sus inicios, que posiciona a mediados del siglo catorce, hasta su fin a mediados del siglo dieciocho. Después realiza un análisis del siglo y medio restante hasta su presente, exponiendo las razones por las que el siglo diecinueve es la época del declive del movimiento. Es una visión neo-romántica que responde también al positivismo y la racionalización extrema que prevalecía en muchos de los círculos intelectuales en la Rusia pre-revolucionaria.

El ensayo se divide en siete secciones que son, una vez más, expansión de los temas que más interesan al autor, a saber, la revolución, el carácter cíclico de la historia, la identidad individual y la colectiva (en menor grado), el nacimiento del nuevo hombre-artista, y la música como aglutinante:

La música es el aglutinante que amalgama en una sola substancia los acontecimientos terrestres, el bullir de la sangre, el estremecimiento de los espacios, la embriaguez inmoderada de las pasiones, la angustia de vivir. Pero es también equivalencia de tempestad, de símbolo de revuelta, liberación de la desesperada sordidez del mundo burgués. (Ripellino, 200)

Para Blok y para Wagner, quien era todo un referente para los Simbolistas, la música es la forma más pura de expresión de la esencia interior del hombre. Para ambos artistas la música posee una dimensión tanto filosófica como religiosa.

El análisis del ensayo en esta ocasión avanza conforme al tiempo de la narración, en paralelo con el desarrollo elegido por el poeta, es decir, se mencionan los inicios e historia del Humanismo hasta llegar al siglo diecinueve en el que se generó la crisis absoluta. Después se exponen las razones dadas por el poeta, por las que el Humanismo desapareció, se explica la situación en el presente de Blok y su visión de futuro. Todo ello dentro del tiempo y espacio históricos, mensurables, que sirven para poder comprender el tiempo y espacio inmensurables o musicales, propios de la naturaleza.

El Humanismo tenía por “*лозунгом которого был человек - свободная человеческая личность*. Таким образом, основной и изначальный признак гуманизма – *индивидуализм*... в его потоке наука была неразрывно связана с искусством, и человек был верен духу музыки”²¹⁵ (4, 327). Tres características del Humanismo que fueron esenciales para su aparición y desarrollo. Al principio del movimiento las masas no participaban, sonaba sólo la música de grandes individuos fieles al espíritu de la música. Fue hasta la revolución francesa, cerca del final del movimiento, que las masas comenzaron a dejarse escuchar. Coincide también el momento en que se separó el arte de la ciencia y comenzó la fragmentación.

Para el poeta, los últimos representantes del Humanismo son Goethe²¹⁶, Schiller y Wagner. “Гете - столько же конец, сколько начало. В его застывшем образе умирающий гуманизм (индивидуализм, античность, связь науки с искусством) как бы пронизан той музыкой, которая поднимается из туманной бездны будущего, - музыкой масс (II часть «Фауста»)”²¹⁷ (4, 329). Goethe, quien sabía sabe mezclar individualismo y la música de las

²¹⁵ “consigna del cual era el hombre, la libre personalidad humana. De esta forma, el síntoma fundamental e inicial del humanismo es el individualismo... en su torrente la ciencia estaba indisolublemente asociada al arte y el hombre era fiel al espíritu de la música”

²¹⁶ Merezhkovski, en su Manifiesto simbolista, explicita la influencia de Goethe dentro del movimiento Simbolista.

²¹⁷ “Goethe es tanto final como principio. El moribundo humanismo en su forma solidificada (individualismo, antigüedad, conexión entre ciencia y arte) como atravesado por aquella música, la que se eleva del neblinoso abismo del futuro: la música de las masas (*Fausto*, segunda parte)”

masas. Schiller: “последний великий европейский гуманист, последний из стаи верных духу музыки”²¹⁸ (4, 329), y Wagner. “La musicalidad schilleriana del poeta moderno o sentimental prevalece durante toda la era idealista y sus evoluciones para ser subrayada de nuevo por el Simbolismo poético. El Romanticismo entronizará la Música como la mayor de las artes, la más metafísica y subjetiva” (Aullón de Haro, 25-26). En tiempos de los últimos humanistas, el fuego comenzaba a arder: “Гете будет слушать музыку этого огня... подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в «Валькирии»”²¹⁹ (4, 329). Los tres artistas mencionados “носители культуры и музыки будущего”²²⁰ (4, 330), los tres artistas sabían ver más allá del presente.

El siglo diecinueve se convirtió en época de transición, “История культуры называет этот век «переходной эпохой, менее определенной, чем все предыдущие»”²²¹ (4, 330). Todos los académicos lo afirmaban: “«характер века определяется массами гораздо вернее, чем отдельными личностями»”²²² (4, 330). Y además, “Расширяется пропасть между колоссальными богатствами и величайшей нищетой”²²³ (4, 331). Era un siglo científico, citando a un historiador, el poeta afirma: “*«Наше поколение вполне антихудожественно; в нем нет ни увлечения искусством, ни понимания его»*”²²⁴ (4, 331). Características importantes de recordar como propias de una época de transición. Cada vez más se escuchaba el ruido proveniente de las masas, del gigante que despertaba, al tiempo que las individualidades valiosas desaparecían.

²¹⁸ “el último gran humanista europeo, el último en ser fiel al espíritu de la música”

²¹⁹ “Goethe escuchará la música de este fuego... le ofrecerá la mano a Ricardo Wagner, autor del tema del fuego en las Valquirias”

²²⁰ “son portadores de la cultura y de la música del futuro”

²²¹ “La historia de la cultura llama a este siglo “época de transición, menos definido que todos los anteriores”

²²² “el carácter del siglo se define por las masas mucho más que por aisladas individualidades”

²²³ “Se expande el abismo entre la colosal riqueza y la más grande pobreza”

²²⁴ “nuestra generación es absolutamente anti-artística, el arte no atrae ni es comprendido”

El punto álgido de la individualización es lo que Blok denomina como *civilización* que se opone directamente a *cultura*. El primer concepto, la civilización, es negativo, artificial y no está en contacto con la naturaleza. El segundo, la cultura, es positivo, y expresa los valores propios del *alma* del pueblo, es la expresión del espíritu de la música. La primera vez que las masas sobrepasaron a la civilización fue: “та «варварская масса», которая в конце концов затопила своим же потоком эту самую цивилизацию, смела Римскую империю с лица земли”²²⁵ (4, 332). Al ser Rusia la Tercera Roma, cuando el poeta habla sobre el Imperio Romano también está describiendo su presente, refiriéndose al Imperio Zarista como la nueva civilización que las masas habían destruido dos años atrás.

Al describir a las masas, el poeta se pregunta: “Отчего не сказать себе наконец с полной откровенностью, что никогда в мире никакая масса не была затронута цивилизацией?”²²⁶ (4, 332). Las masas hablan “на варварском языке бунтов и кровавых расправ”²²⁷ (4, 332). En este ensayo, el poeta se refiere a las *masas*, no al *Pueblo* que para Blok posee características positivas. Para el poeta, ambos conjuntos no son iguales ni equivalentes y para 1919 utiliza un nuevo término para referirse a las violentas venganzas del *proletariado*.

Violencia que era un revés de la que ejercieron las clases altas hacia el Pueblo durante tantos siglos, condensada en el plazo de los primeros años de la revolución²²⁸. Aún así, “так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы”²²⁹ (4, 333). El rol de las masas en los ciclos de la naturaleza está definido

²²⁵ “aquella “masa bárbara” que al final desbordó con su torrente esa civilización, el atrevido Imperio Romano, de la superficie terrestre.”

²²⁶ “¿Por qué no aceptar finalmente, con completa franqueza, que nunca en el mundo ninguna masa ha sido tocada por la civilización?”

²²⁷ “en lenguaje bárbaro y sangrientas venganzas”

²²⁸ Algo que ya había expresado Blok en el ensayo *Intelligentsia y Revolución*.

²²⁹ “como los hombres civilizados se fatigaron y perdieron la integridad de la cultura, en ese momento, las vivas masas bárbaras prueban ser los inconscientes guardianes de la cultura”

y no es necesario ni deseable civilizarlas pues ellas mantienen intacta su inconsciente función.

Una de las razones por las que el Humanismo declinó o fracasó fue por el alto grado de individualización de la sociedad, que entre otros, fue promovida por el Estado:

Полицейское государство в этом случае гораздо реалистичнее новейших гуманистов: оно откровенно поставило на первый план вопрос о подчинении и властвовании, а так как властвование требует прежде всего разделения (то есть натравливания одной части населения на другую, одного класса на другой, - *divide et impera*- то всякие попытки связывания, если они даже исходят от некоторых органов полицейского государства, терпят неизбежное крушение.²³⁰ (4, 332)

Aunque el poeta no lo explicita abiertamente, son mecanismos de control propios de un Estado policial como el bolchevique. Lenin denominó la revolución como el principio de la “dictadura del proletariado”; esto es, una clase – el proletariado –, contra, prácticamente, el resto del mundo. Dos conjuntos opuestos y abiertos, sin definición absoluta, que otorga aún más poder al Estado al tener éste la capacidad de asignar a su antojo la pertenencia de cualquier individuo a uno u otro grupo. A esto se aúna el lema leninista de “con nosotros o contra nosotros”²³¹ que divide aún más y de manera aún más arbitraria. Blok se daba cuenta en 1919 que los medios de los que se valía el gobierno bolchevique no eran los que había buscado la revolución.

La división imposibilita la unión necesaria para crear un colectivo sano. “То же обилие разрозненных методов и взаимно исключających друг друга приемов мы найдем в юриспруденции, в педагогике, в этике, в философии, в технике”²³² (4, 340), es decir, en todos los campos. La división del trabajo en todas las áreas crea enemistades entre los representantes de las distintas ramificaciones y convierte a los hombres en esclavos, “все та

²³⁰ “El estado policial en este caso es mucho más realista que los nuevos humanistas: abiertamente puso como primer plano la cuestión sobre la sumisión y la dominación, y como dominación requiere, antes que nada, división. Esto es, poner una parte de la población contra la otra, una clase contra la otra, *Divide et impera*, entonces, todos los intentos por crear unidad, incluso si se originan en algunos órganos de la policía estatal, sufren un inevitable fracaso”.

²³¹ El 7 de diciembre de 1917, bajo señalamiento de Lenin se formó la Comisión Extraordinaria, Cheka, con la tarea de eliminar cualquier oposición a la revolución de octubre. Sus funciones y derechos son ambiguos y no tenía límites. Es la antecesora de NKVD y KGB.

²³² “Los mismos abundantes métodos fragmentadores y técnicas recíprocamente excluyentes de unos a otros, encontramos en la jurisprudencia, la pedagogía, la ética, la filosofía y la técnica”.

же оставленность духом музыки; он один обладает мощной способностью спаять воедино человечество и его творения”²³³ (4, 338). Esta teoría sobre la división del trabajo que esclaviza a los hombres hace eco a los trabajos de Tolstói sobre el mismo tema, coincidiendo así la opinión de ambos escritores.

Ambos escritores, así como todos los demás artistas buscaban “равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой - то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма”²³⁴ (4, 334). Pues al perder el equilibrio: “Гуманизм утратил свой стиль; стиль есть ритм; утративший ритм гуманизм утратил и цельность”²³⁵ (4, 334). Blok ilustra la división en términos líricos, con el agua de la revolución como protagonista:

Как будто мощный поток, встретившись на пути своем с другим потоком, разлетелся на тысячи мелких ручейков; в брызгах, взлетевших над разбившимся потоком, радугою заиграл отлетающий дух музыки. Дружный шум потока превратился в нестройное журчание отдельных ручейков, которые, разбегаясь и ветвясь все больше при встречах с новыми и новыми препятствиями, послужили силами для тех образований, которые мы привыкли, обобщая, называть образованиями европейской цивилизации²³⁶. (4, 334)

La separación del torrente en diversos arroyos sucedió ya durante los tiempos del Imperio Romano. El nacimiento de Cristo²³⁷ marcó un cambio de rumbo que terminó con el efecto divisorio, Tácito lo cantó cinco siglos antes de la definitiva desaparición del Imperio. De la misma forma, el Humanismo entró en declive cuando comenzó la división en todas las áreas, división que terminó destruyendo al Imperio Zarista (e idealmente terminaría con los demás Imperios occidentales), y al que la revolución rusa puso fin. Blok lo cantó desde enero de

²³³ “el espíritu de la música, sólo él tiene la potencia y capacidad de soldar conjuntamente al hombre y su trabajo”

²³⁴ “El equilibrio entre el hombre y naturaleza, entre vida y arte, entre ciencia y música, entre civilización y cultura. El equilibrio en el cual vivió y respiró el gran movimiento del Humanismo”

²³⁵ “El Humanismo perdió su estilo, y el estilo es el ritmo. Y al perder el ritmo, el Humanismo perdió su objetivo”

²³⁶ “Como si fuera un poderoso torrente que encuentra en su camino otros torrentes, y se dividen en miles de pequeños arroyos. En las gotas salpicadas que ascendieron de la corriente dividida, el arcoíris jugaba con el espíritu de la música que se evaporaba. El conjunto de ruidos se dispersan y ramifican aún más en el encuentro con nuevos y nuevos obstáculos que servían con fuerza para formar eso que nosotros acostumbramos generalmente a llamar formaciones europeas de civilización”

²³⁷ Es importante recordar que la imagen de Cristo para el poeta era la de un personaje revolucionario, imagen que provenía principalmente de sus lecturas de E. Renán y F. Nietzsche.

1918 gracias a su capacidad para escuchar la música del futuro²³⁸ y comprender el tiempo inmensurable, aquel en el que se pueden comprender con claridad los cambios de ciclo de la naturaleza.

El retorno a la naturaleza, a la *cultura*, a la armonía, lleva aparejado un retorno a la fuerza destructora necesaria para crear. Así como en los ensayos anteriores hablaba del gigante que despierta después de siglos de sueño, en esta ocasión lo describe como:

“ледники и вулканы спят тысячелетиями, прежде чем проснуться и разбушеваться потоками водной и огненной стихии”²³⁹ (4, 336). Estas imágenes se clarifican con la explicación que ofrece el poeta sobre el tiempo y el espacio y los ciclos de la naturaleza.

La teoría del espacio y del tiempo la define a partir de los postulados kantianos:

Есть как бы два времени, два пространства; одно - историческое, календарное, другое - исчислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра.²⁴⁰ (4, 335)

El segundo tipo de tiempo y espacio, propio de la naturaleza, ha estado presente en los demás ensayos del poeta. Por ejemplo, al referirse a la pequeñez del individuo frente a los ciclos naturales que cubren las tumbas de hierba y nieve. Avanzando un poco más la teoría, Blok explica que, “Но то, что происходит медленно по законам одного времени, совершается внезапно по законам другого”²⁴¹ (4, 335), con lo que justifica la lentitud aparente con la que parecen suceder los cambios en la nueva Rusia bolchevique al medirse con el tiempo histórico o de calendario, pero que en el tiempo musical es sólo el principio de una nueva etapa.

²³⁸ La afirmación de Blok que el Imperio Romano ya había muerto cinco siglos antes de su desaparición, junto con la analogía su presente, es también tema recurrente como se explicó ya en la exposición del artículo *¿Qué hacer ahora?*

²³⁹ “los glaciares y volcanes duermen miles de años antes de despertarse y desencadenar torrentes de agua y fuego”

²⁴⁰ “Existen dos tiempos y dos espacios. Uno es histórico, de calendario, el otro es inmensurable, musical. Sólo el primer tiempo y el primer espacio invariablemente sirven a la conciencia civilizadora. Nosotros vivimos del segundo solamente cuando sentimos la propia cercanía con la naturaleza, cuando restituimos la oleada musical proveniente de la orquesta del mundo”

²⁴¹ “Pero aquello que sucede lento bajo el signo de un tiempo, se realiza súbitamente bajo el otro signo”

Son los artistas quienes saben vivir del segundo tiempo y a la vez buscar una síntesis unificadora: “Между тем из рядов художников, которых пока никто не слышит, раздаются одинокие музыкальные призывы; призывы к цельному знанию, к синтезу, к Gaia Scienza. Эти призывы пока совершенно никому непонятны”²⁴² (4, 339). Haciendo referencia abierta a Nietzsche y a Wagner: “В ответ раздаются синтетические призывы Вагнера”²⁴³ (4, 340). La síntesis que buscaban los dos grandes referentes del poeta era la misma que se oponía a la excesiva individualización de la civilización y la misma síntesis que veía el poeta en la revolución.

El declive o fracaso de la *civilización* humanista así como la del Imperio Romano son fáciles de comprender pues:

Всякое движение рождается из духа музыки, оно действует, проникнутое им, но, по истечении известного периода времени, это движение вырождается, оно лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель. Оно перестает быть культурой и превращается в цивилизацию. Так случилось с античным миром, так произошло и с нами²⁴⁴. (4, 344)

En otras palabras, todos los movimientos tienen estructura circular, tienen un comienzo, un punto álgido, después un declive y vuelven a empezar. De tal suerte que “хранителем духа музыки оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка (revertitur in terram suam unde erat), тот же народ, те же варварские массы”²⁴⁵ (4, 344). La cita en latín proviene del Génesis 3:19 que se ha popularizado como “tierra eres y en tierra te convertirás”, verso que cambia la concepción del tiempo histórico por la concepción del

²⁴² “Mientras tanto, de las filas de los artistas que aún nadie escucha, resuena el singular llamado musical, el llamado a un conocimiento integral, a la síntesis, a la Gaia Scienza. Este llamado aún absolutamente nadie lo comprende”. La Gaia Scienza es una referencia explícita a la obra de Nietzsche.

²⁴³ “Las respuestas resuenan en el llamado sintetizador de Wagner”

²⁴⁴ “Todo movimiento nace del espíritu de la música, el movimiento existe impregnado del espíritu de la música, pero después de un notorio periodo de tiempo, el movimiento degenera, pierde la humedad musical de la cual nació y de ese modo se condena al naufragio. Deja de ser cultura y se convierte en civilización. Así sucedió en el mundo antiguo y así sucedió con nosotros”

²⁴⁵ “Los guardianes del espíritu de la música se encuentran con su elemento, en el cual regresa la música: revertitur in terram suam unde erat, al pueblo, a las masas bárbaras”

tiempo inmensurable o musical. El poeta define a todas las culturas, los humanos y la naturaleza con un principio y un final.

Blok explica desde el lirismo el cierre de los ciclos:

... дожди и туманы, в которых заблудились одни и стали перекликаться другие, напоили собою землю; там, под землей, родились музыкальные шумы и гулы, которые зазвучали в голосах стихий, в голосах варварских масс и в голосах великих художников века; так ширился тот новый поток, который в течение столетия струился под землей, ломая кору цивилизации то там, то здесь, и который в наши дни вырвался из-под нее с неудержимой силой, упоенный духом музыки²⁴⁶. (4, 345)

Imágenes que ya había utilizado en previos ensayos para describir la revolución, de tal forma que la lucha que comenzó a mediados del siglo dieciocho, para principios del veinte, estaba decidida. El espíritu sintetizador de la música vuelve a inundarlo todo, la humanidad se encuentra, en 1919, al principio de una nueva era.

La nueva era que describe el poeta contiene claras referencias a su herencia artística, es una síntesis del pensamiento de sus ancestros artísticos fusionado con la poética blokiana:

“Во всем мире звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывая старые одежды; человек становится музыкальнее”²⁴⁷ (4, 346). El nuevo hombre suena al Arión de Pushkin descrito en el ensayo anterior. La transformación del nuevo individuo la desarrolla parafraseando a Wagner, a Nietzsche, a Soloviov, a Dostoievski, a Tolstói²⁴⁸:

Человек - животное; человек - растение, цветок в нем сквозят черты чрезвычайной жестокости, как будто не человеческой, а животной, и черты первобытной нежности - тоже как будто не человеческой а растительной. Все это - временные личины, маски мелькание бесконечных личин. Это мелькание знаменует собою изменение породы; весь человек пришел в движение, он проснулся от векового сна цивилизации. Дух, душа и тело захвачены вихревым движением: в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек: человек - животное гуманное, животное

²⁴⁶ “Las lluvias y neblinas en las cuales unos se extraviaron y otros se llaman entre ellos, saturaron la propia tierra. Ahí, bajo la tierra, nacieron los ruidos y rumores musicales que comenzaron a sonar en las voces de los elementos, en las voces de las masas bárbaras y en las voces de los grandes artistas del siglo. Así se expandió el nuevo torrente, cuya corriente corrió un siglo bajo la tierra, quebrando la corteza de la civilización ahora ahí, ahora aquí, y que en nuestros días se liberó de debajo de la tierra con incontrolable fuerza, intoxicada del espíritu de la música”

²⁴⁷ “En todo el mundo resuena la campana del anti-humanismo. El mundo se limpia, arroja las viejas ropas, el hombre se convierte en musical”

²⁴⁸ Artistas que no representan la totalidad de las influencias en Blok, pero sí las más representativas. Para un análisis completo de las influencias en Blok cf. «З.Г.Минц. Александр Блок и русские писатели. Санкт-Петербург, Искусство-СПБ, 2000».

общественное, животное нравственное перестраивается в *артиста*, говоря языком Вагнера.²⁴⁹ (7, 346)

La raza humana será el producto de la metamorfosis que produce el nuevo movimiento revolucionario, movimiento en más de un sentido pues la nueva era es también la oposición del estatismo anterior.

A modo de conclusion, Blok confirma que “цель движения - уже не этический, не политический, не гуманный человек, а *человек-артист*; он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество”²⁵⁰ (4, 347). Una época difícil de sobrevivir, pero aquél que lo logre saldrá como un hombre renovado y sabrá vivir en la *individualidad colectiva* que el poeta profesa a lo largo de sus ensayos.

²⁴⁹ “El hombre es animal, el hombre es planta, una flor en la que aparecen patrones de extrema crueldad, como si no fuera humano sino animal, y patrones de primitiva dulzura, como si no fuera humano sino vegetal. Todo esto es una temporal máscara, careta, destellos de infinitas máscaras. Estos destellos representan la propia transformación de la raza. Todos los hombres acuden al movimiento, se despiertan de siglos de sueño de civilización. El espíritu, el alma y el cuerpo toman al torbellino en movimiento: en el torbellino, las revoluciones espirituales, políticas y sociales, tienen correspondencias cósmicas y sucede una nueva selección, se formula el nuevo hombre: el hombre-animal humano, animal social, animal moral, se transforma en *artista*, hablando en lenguaje de Wagner”

²⁵⁰ “El objetivo del movimiento no es ético, no es político, no es del hombre humanista sino del hombre-artista. Él y sólo él será capaz de *vivir y actuar con avidez* en la época que se abre de torbellinos y tormentas a la que incontrolablemente se lanzó la humanidad”

1.7 Conclusiones

Donc le poète est vraiment voleur de feu.
Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions. Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe.
Lettres du voyant. A. Rimbaud.

«Для иных ты и Муза, и чудо.
Для меня ты — мученье и ад»
А. Блок²⁵¹

La situación en Rusia no mejoraba con el transcurrir del tiempo: la Guerra Civil continuó hasta 1922 y como si la naturaleza estuviera de acuerdo con el poeta, los dos inviernos posteriores a la revolución fueron particularmente duros. En su diario, el poeta se quejaba de la monotonía que le imponían los múltiples puestos administrativos en los que había aceptado participar. En general, le resultaba difícil mantener el optimismo que había expresado anteriormente. En abril de 1920 escribió que ya la revolución había terminado dos años antes y lo que en ese momento se vivía, eran “las consecuencias que dejan marca en todo momento de nuestra existencia diaria” (Orlov, 459). Aún así, Blok no se permitía oponerse abiertamente a tales consecuencias.

Blok había visto en los bolcheviques un paralelismo con el proceso de regeneración que había llevado a cabo Jesús en el antiguo Imperio Romano. Era un optimismo idealista que compartía con muchos de sus contemporáneos. Desgraciadamente, la realidad y el estancamiento en el que se transformaron las consecuencias revolucionarias lo invadían todo. “Finally the triumphal motifs of popular rebellion yield to a mood of inconsolable anguish, of

²⁵¹ “Para otros eres Musa y milagro // para mi eres tortura y tormento” A. Blok citado en Berdiaev. *В защиту А. Блока. (En defensa de A. Blok)* Revista Put'. Feb. 1931, No.26, p. 109-113.

life's emptiness and aimlessness, of a dull hangover, of spiritual torpor, already a religious despair..." (Zhirmunski, 136). Sin embargo, Blok no se detuvo en sus esfuerzos por cambiar y mejorar la realidad, siempre desde su posición de poeta.

En más de una ocasión repitió: "ya no hay música", como si el vacío se apoderara de todo, como si la esperanza expresada en 1908 estuviera perdida: "есть у всех нас тайная надежда, что не вечна пропасть между словами и делами, что есть слово, которое переходит в дело"²⁵² (4, 106). El abismo entre las palabras y los hechos se agrandaba conforme ganaba terreno el discurso soviético. Las contradicciones entre la concepción oficial y la concepción blokiana de colectivo y de libertad eran cada vez más notables.

Como ya se ha expuesto anteriormente, para el poeta era necesario crear individuos fuertes para crear un colectivo sano y fuerte. En oposición, el sistema bolchevique intentaba anular cualquier individualidad, limitando con ello, cada vez más la libertad²⁵³ con el claro objetivo de preservar su hegemonía. El escritor Vasili Grossman expresó la situación de aquellos años de forma muy clara:

Большевистское поколение времен гражданской войны участвовало под водительством Ленина в разгоне Учредительного Собрания и в уничтожении революционно-демократических партий, боровшихся против русского абсолютизма. Большевистское поколение гражданской войны не верило в ценность свободы личности, свободы слова, печати в рамках буржуазной России. Оно, как и Ленин, считало куцыми, ничтожными те свободы, о которых мечтали многие революционные рабочие и интеллигенция.²⁵⁴ (159-160)²⁵⁵

²⁵² "Hay entre todos nosotros una secreta esperanza de que no exista un eterno abismo entre las palabras y los hechos, que existen palabras que se corresponden con hechos"

²⁵³ Las ideas de colectivo o *kollektiv* y de individualidad en la Rusia soviética no fueron conceptos fijos. En los diferentes capítulos del presente trabajo de investigación se registran los cambios y modificaciones así como los mecanismos a través de los cuales se impuso una nueva identidad en la población.

²⁵⁴ "La generación bolchevique de los tiempos de la guerra civil había participado bajo el liderazgo de Lenin en la disolución de la Asamblea constituyente y en la supresión de los partidos revolucionarios democráticos que habían luchado contra el absolutismo ruso. La generación bolchevique de la guerra civil no creía en el valor de la libertad del individuo, en la libertad de palabra, en la libertad de prensa en el contexto de la Rusia burguesa. Como Lenin, consideraba estúpidas e insignificantes las libertades con las que soñaban muchos obreros revolucionarios y la intelligentsia".

²⁵⁵ La cita proviene del libro titulado *Todo fluye (Все течет)*, escrita durante los años cincuenta. Sin embargo, la obra no se publicó en Rusia hasta después de la Perestroika.

Son características de la Rusia bolchevique que junto con la pérdida de todo tipo de libertades, ya había descubierto Blok desde 1918 y les da voz en su último discurso, el discurso dictado en honor a Pushkin.

En 1921, unos meses antes de la muerte de Blok, la Casa de Escritores de Petrogrado decidió comenzar a conmemorar el aniversario de la muerte de A. Pushkin y pidieron a Alexander Blok el discurso inaugural titulado “Sobre la misión del poeta” (О Назначении Поэта) Escribió entonces también su último poema dedicado a Pushkin. “La reunión se llevó a cabo en la Casa de escritores a la que asistió toda la intelectualidad petersburguesa” (Orlov, 470). La conmemoración del LXXXIV aniversario de la muerte del poeta tuvo lugar a principios de febrero, el poeta murió en agosto. En su discurso, Blok habla del destino trágico del poeta, de la necesidad de tranquilidad y libertad creadoras que faltaban en su presente, y de la proximidad de su propia muerte.

Para expresar su mensaje, el poeta presenta una nueva oposición, un nuevo par binario: el poeta y el *chern*. La palabra *chern* en ruso proviene de *chorni* que significa negro; *chern* era la forma en la que las clases altas se referían a los miembros del pueblo cuyo color de piel recordaba a la tierra, era una forma despectiva de referirse al *populacho*. Blok la redefine para nombrar a aquellos “которые не желают понять, хотя им должно многое понять, ибо и они служат культуре, - те клеймятся позорной кличкой: чернь”²⁵⁶ (4, 415). Y para ejemplificar el sustantivo nombra a aquellos “кто мешал поэту выполнять его миссию”²⁵⁷ (4, 415), aquellos que de alguna manera participaron en la muerte de Pushkin y en la creación de métodos de censura.

Pushkin también utilizaba el sustantivo *chern*: “Он часто присоединял к этому существительному эпитет "светский", давая собирательное имя той родовой

²⁵⁶ “que no quieren entender, aunque deberían comprender muchas cosas ya que ellos sirven a la cultura. A ellos se les estigmatiza con el deshonroso apodo de *chern*”

²⁵⁷ “quienes impidieron al poeta cumplir su misión”

придворной знати, у которой не осталось за душой ничего, кроме дворянских званий”²⁵⁸ (4, 416). Blok amplía un poco más la definición:

Эти чиновники и суть наша чернь; чернью вчерашнего и сегодняшнего дня: не знать и не простолюдине; не звери, не комы земли, не обрывки тумана, не осколки планет, не демоны и не ангелы. Без прибавления частицы «не» о них можно сказать только одно: они люди; это - не особенно лестно; люди - дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света»²⁵⁹. (4, 416-417)

Confirmando que, a pesar de la revolución, los miembros del conjunto *chern* aún existen y son los mismos que cien años atrás.

Al igual que en anteriores ensayos en los que Blok critica las formas en las que se conducía el gobierno zarista y bolchevique de manera implícita al criticar al Imperio Romano, en este discurso equipara a los censores y burócratas de tiempos de Pushkin, con los de su tiempo. Blok los desprecia con la misma intensidad con la que desprecia a la burguesía, pues los *chern* también se interesan sólo por lo externo o mundano y son incapaces de comprender la obra artística.

El *chern*, al igual que la burguesía, no comprende ni al poeta ni el arte. En el fondo, el *populacho* tiene un “инстинктивно чувствует, что это дело так или иначе, быстро или медленно, ведет к ее ущербу”²⁶⁰ (4, 417), pues el verdadero arte está cargado de movimiento y libertad que rompe el estancamiento y estatismo que busca establecer el *chern*. Es por ello que el *chern* impone la censura, porque en el fondo, teme al arte. En oposición a ellos existe el poeta quien no teme pues comprende mucho más que el *chern*; el poeta sabe que su obra es eterna, que pervive en el tiempo, tal y como ya lo ha expresado Blok en el prefacio a *Arte y Revolución de R. Wagner*.

²⁵⁸ “A menudo anexaba a este sustantivo el epíteto de “mundano”, daba este nombre colectivo a aquellos cortesanos ancestrales a los cuales no quedaba nada en el alma excepto su título nobiliario”

²⁵⁹ “Estos burócratas son la esencia de nuestro *chern*. El *populacho* de ayer y de hoy: ni aristocracia ni pueblo, ni animal ni barro, ni retazo de niebla ni fragmento de planeta, ni demonio ni ángel. Sin añadir el prefijo «in», de ellos se puede decir sólo una cosa: son gente; esto no es especialmente halagador. La gente son hombres de negocios, y personas vulgares cuya profundidad espiritual sin esperanza está sólidamente cubierta por «las preocupaciones vanidosas del mundo»”.

²⁶⁰ “presentimiento instintivo que, tales asuntos, de una forma u otra, rápido o lentamente, los conducirá a su detrimento”

El poeta es “сын гармонии, поэт... Гармония есть согласие мировых, сил, порядок мировой жизни. Порядок - космос, в противоположность беспорядку - хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние”²⁶¹ (4, 414). El poeta es afín a la naturaleza, hijo de la armonía. Y tiene tres funciones:

во-первых - освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых - привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих - внести эту гармонию во внешний мир. Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. «Слова поэта суть уже его дела»²⁶². (4, 414)

Como había ya afirmado en *¿Qué hacer ahora?*: «Las palabras del poeta son la esencia de sus actos». Aún no se ha hallado censura posible a las primeras dos funciones del poeta, las cuales cumple libremente. Los censores sólo podrían afectar el tercer paso, el camino por el cual el poeta lleva la armonía al mundo.

Pero, como ya lo afirmó Pushkin, incluso tal censura es posible de esquivar: “никакая цензура в мире не может помешать этому основному делу поэзии”²⁶³ (4, 418). Esto es debido a que la poesía, como el poeta son “величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; но сущность его дела не устареет”²⁶⁴ (4, 413). En otras palabras, el arte permanece a través del tiempo histórico a pesar de las circunstancias externas ya que el arte trata sobre los asuntos internos y eternos. Y las palabras, esencia de los actos del poeta, no envejecen.

El tema de la censura vuelve a ser relevante – como lo fue en tiempos de Pushkin – después de la revolución debido a que conforme se afianzaban los bolcheviques en el poder, más restricciones y limitaciones imponían a la libertad de expresión, de reunión, de opinión y

²⁶¹ “hijo de la armonía el poeta. La armonía está en concordancia con las fuerzas del mundo y con el orden de la vida en el mundo. El orden es el cosmos, que está en oposición al desorden, que es el caos. Del caos nace el cosmos, el mundo, como enseñaron los antiguos”

²⁶² “En primer lugar, liberar los sonidos de los propios elementos eternos en los que se encuentran. En segundo lugar, llevar estos sonidos a la armonía, darles forma. En tercer lugar, llevar esta armonía al mundo exterior. Robados de los elementos y llevados a la armonía, los sonidos introducidos en el mundo comienzan a crear por ellos mismos: “las palabras del poeta son la esencia de sus actos”

²⁶³ “Ninguna censura en el mundo es capaz de impedir el esencial objetivo de la poesía”

²⁶⁴ “magnitudes inalterables. Es posible que envejezca su lenguaje, su recepción, pero la esencia de sus actos no envejece”

de movimiento. Era una censura incluso más severa que en tiempos de Pushkin. Blok lo pudo ver claramente así como pudo ver el miedo a perder el poder que movía al Partido a pretender controlarlo todo. El poeta expresa la necesidad de la libertad individual y creadora que está en contra de la masificación vacía que buscaba el Partido pues comprende que la colectivización así entendida no es el camino: al perderse a uno mismo se pierde la libertad.

A partir de la definición que aquí da Blok de lo que es un poeta, se desprende una vez más su convicción en los ciclos recurrentes de la vida. No sólo el orden nace del caos,

Мировая жизнь состоит в непрестанном созидании новых видов, новых пород. Их баюкает безначальный хаос; их взращивает, между ними производит отбор культура; гармония дает им образы и формы, которые вновь расплываются в безначальный туман. Смысл этого нам непонятен; сущность темна; мы утешаемся мыслью, что новая порода лучше старой; но ветер гасит эту маленькую свечку, которой мы стараемся осветить мировую ночь.²⁶⁵ (4, 414)

El orden regresa al caos que vuelve a ser orden con otras formas en un proceso *ad infinitum*.

Un nuevo ciclo no es ni mejor ni peor que el anterior, la única oposición posible es nuevo/viejo. Comparando esta afirmación con el anterior optimismo de Blok es claro que ya *el viento apagó la pequeña vela que habría de iluminar la noche del mundo*: la realidad de 1921, aunque comienzo de ciclo, no se corresponde con lo que el poeta había imaginado.

Blok equipara su tiempo con el de Pushkin también en cuanto a que al poeta le falta libertad y tranquilidad, la libertad creativa como la definió Pushkin. “Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, - тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл”²⁶⁶ (4, 419). El destino trágico del poeta se repite.

²⁶⁵ “La vida en el mundo consiste en continuas creaciones de nuevas formas, nuevas especies. Ellas cantan para dormir al eterno caos. Ellas cultivan, entre nosotros realizan la selección de la cultura. La armonía les otorga aspecto y forma las cuales de nuevo se esparcen en la neblina eterna. Nosotros no comprendemos el sentido de esto, de la esencia de la oscuridad, nos confortamos con el pensamiento de que la nueva especie es mejor que la vieja. Pero el viento apaga esta pequeña vela con la cual nos esforzamos por iluminar la noche del mundo”

²⁶⁶ “Tranquilidad y libertad. Son indispensables para el poeta para liberar la armonía. Pero la tranquilidad y la libertad también se le han quitado. No la tranquilidad externa, sino la creadora. No la libertad infantil, no el libertinaje, sino la libertad creadora, la libertad secreta. Y el poeta muere porque para él respirar ya es inútil, la vida perdió sentido”

A Pushkin no lo mató la bala del duelo como a Blok no lo mató el frío, el hambre y el tifus, sino la falta de libertad para respirar. No fueron las condiciones externas sino la falta de libertad que invadía el espacio contradiciendo a las esperanzas de 1917. Sin embargo, Blok no perdió la totalidad de su idealismo y concluye: “Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единственно и нераздельно”²⁶⁷ (4, 420). Tiene esperanza de trascender a través de su obra, de que las consecuencias de la revolución no terminen por desaparecer el arte.

Una característica propia de la mitología presente en Blok, es el relacionar la armonía con la naturaleza, con el hombre y con la historia y establecer interconexiones entre ellas. En los textos de Blok, así como en los demás Simbolistas hay un subtexto mitológico y uno de múltiples referencias o intertextualidades culturales que son elegidas de manera consciente por los autores para dar cuenta de su presente, para dar referencia al lector.

Blok se las ingenia para aprehender, de una sola mirada y de un aliento, todos los fenómenos concomitantes de una época; para descubrir las misteriosas correspondencias entre la despiadada realidad terrenal y la tenebrosidad de los planetas; para confrontar con su sincronismo los distintos aspectos de la existencia, y penetrar en las conexiones, las concordancias, el sentido musical resultante. (Ripellino, 180)

Uno de los fenómenos principales del presente de Blok es la redefinición identitaria a la que forzaban los cambios sociales y políticos. En este sentido, Blok se convirtió en uno de esos escritores, que él mismo describió, que se encuentran en la *impenetrable frontera* entre el Pueblo y la Intelligentsia, entre el colectivo y la individualidad.

Alexander Blok fue congruente en pensamiento y acción, fueron coherentes sus creencias y sus actos siguiendo su máxima: «Слова поэта суть уже его дела»²⁶⁸ (4, 414). En su escribir se incluye a sí mismo de manera honesta y responsable. A través de su escritura, se define a sí mismo como arquetipo del artista, del nuevo hombre que al ser “себе на

²⁶⁷ “Nosotros morimos y el arte permanece. Su causa final nos es desconocida y no puede ser conocida. Es único e indivisible”

²⁶⁸ “las palabras del poeta son la esencia de sus actos”

yme”²⁶⁹ (*Pueblo e Intelligentsia*), encuentra el camino hacia la libertad tanto individual como colectiva. En oposición a aquellos que “ушли в себя”²⁷⁰ (*Intelligentsia y Revolución*) o “бежит от самого себя”²⁷¹ (*El ocaso del Humanismo*), pues esto último es como si “точно сидели под колпаками, из которых постепенно выкачивался воздух”²⁷² (*Intelligentsia y Revolución*), perdiendo poco a poco la libertad hasta el punto en el que sólo resta la muerte²⁷³.

En junio de 1880, unos meses antes de su muerte, Dostoievski dictó un discurso, su último discurso en honor al poeta A. S. Pushkin con motivo del aniversario de su nacimiento durante el acto para develar un memorial al poeta, que comienza con las siguientes líneas:

Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа”, – сказал Гоголь. Прибавлю от себя: и пророческое. Да, в появлении его заключается для всех нас, русских, нечто бесспорно пророческое. Пушкин как раз приходит в самом начале правильного самосознания нашего, едва лишь начавшегося и зародившегося в обществе нашем после целого столетия с петровской реформы, и появление его сильно способствует освещению тёмной дороги нашей новым направляющим светом. В этом-то смысле Пушкин есть пророчество и указание.²⁷⁴

Dostoievski celebraba la aparición en el mundo de *una luz conductora en el obscuro camino*.

La eterna recurrencia hizo que ese mismo año naciera A. Blok, *precisamente en el momento en el que comenzaba a surgir, a nacer en la sociedad la correcta conciencia de sí misma* que culminó en revolución. El último discurso de Blok y de Dostoievski fue en honor a una de las más influyentes figuras en la literatura rusa. Con el tiempo, ellos mismos se convertirían también en referencias literarias. La diferencia reside en que el discurso de Dostoievski celebraba el nacimiento del poeta mientras que el de Blok declaraba su muerte,

²⁶⁹ “suyo en la mente”

²⁷⁰ “salieron de ellos mismos”

²⁷¹ “huye de sí mismo”

²⁷² “sentados bajo gorros a los que gradualmente se les sacó el aire”

²⁷³ La sensación de división en gotas y de asfixia son dos temas recurrentes en los tres autores que se presentan en el presente trabajo de investigación. Como se expone en los siguientes dos capítulos, tanto Zamiatin como Krzyzanowski repiten dichas sensaciones en sus escritos.

²⁷⁴ ““Pushkin es un fenómeno extraordinario y tal vez único del espíritu ruso”, dijo Gógol. Añadiré por mi parte: “Y también profético”. Sí, su aparición encierra para todos nosotros, los rusos, algo indudablemente profético. Pushkin llegó precisamente en el momento en que empezaba a surgir, a nacer en nuestra sociedad la correcta conciencia de sí misma al cabo de todo un siglo transcurrido desde la reforma de Pedro I, y su aparición contribuyó en gran medida a iluminar nuestro oscuro camino con una nueva luz conductora. En este sentido, Pushkin es una profecía y una señal”. (Trad. Novikova. *Rusia y Occidente*, 161)

como si marcaran respectivamente el principio y fin de la realización de la esperanza, de la era de cambios políticos, económicos y sociales de su nación.

Ambos poetas fueron conciencia de la sociedad de su tiempo y ambos murieron siendo jóvenes. Cuando en agosto de 1921 murió Blok, muchos de sus contemporáneos interpretaron su muerte como un símbolo: “[He died] only three weeks ago,” wrote Ivanov-Razumnik, “but it feels as if many years have elapsed since that day: his death has cut our epoch into two completely different parts – ‘before’ and ‘after’ ... Blok’s death – is a symbol: he died – and a whole stretch of life died with him.” (Rylkova, 2007: 54).

The Russian Revolution ended with the death of Alexander Blok. Blok ardently believed that 'music will not abandon us,' but now that he is not with us, we know that the spirit of music has fled, and we can only watch its last dying fires... Every attempt at an individual search for a way out will be only an attempt, aimless and futile ... We abide in hopelessness and in a world without music. (Lourier, 133)

El año de 1921 es el último de la Guerra Civil y la instalación definitiva del leninismo con la creación de la Nueva Política Económica (NEP). Ese año termina la incertidumbre de las consecuencias de la revolución y comienza la era soviética.

Es pues Alexander A. Blok un poeta romántico, simbolista, realista, idealista, pasional, multifacético que supo escuchar claramente los ritmos de su época de los que “he did not conceal their tragic contradictions, just as in confronting his own fate he made no secret of alienation, confusion or anguish. Therein lies his honesty with himself and his contemporaries. Therein lies his achievement as a poet of the Revolution (not a poet-Revolutionary)” (Zhirmunski, 137). Que vivió y murió en concordancia con esos ritmos: “Blok el poeta se silenció y murió mucho antes que el hombre” (Jakobson, 1975: 141). La libertad interna sintió los efectos opresivos y la traición a la revolución del gobierno bolchevique mucho antes de que se éstos salieran abiertamente a la luz.

Capítulo 2. Evgueni Zamiatin: El revolucionario hereje.

Continuaba sufriendo en la habitación y, dándome la vuelta, me aproximé al diván y no podía recordar si había sufrido o no. Como estos movimientos son habituales e inconscientes no podía acordarme y advertía que era ya imposible hacerlo. Así, pues, si he sufrido y si lo he olvidado, es decir, si he actuado inconscientemente, es exactamente como si no lo hubiera hecho. Si algo consciente me hubiera visto se podría restituir el gesto. Pero si nadie lo ha visto o si lo ha visto inconscientemente, si toda la compleja vida de muchas personas se desarrollase inconscientemente, es como si esa vida no hubiera tenido lugar
León Tolstói en V. Shklóvski²⁷⁵

2.1 Introducción

2.1.1. Biografía del autor

Evgueni I. Zamiatin nació en 1884 en Lebedian, una ciudad en la provincia de Tambov en Rusia. En sus autobiografías describe su infancia en un ambiente de provincia, siempre leyendo bajo el piano donde tocaba su madre. “Детство -- почти без товарищей: товарищи -- книги”²⁷⁶ (4, 3)²⁷⁷, Dostoievski, Turgéniev y Gógol eran quienes lo acompañaban en su soledad. Después estudió en el Instituto Politécnico de San Petersburgo Ingeniería Naval y al terminar sus estudios comenzó a dar clases en el Departamento de Arquitectura Naval en esa misma universidad.

Debido a su trabajo como ingeniero, viajó por muchos países del Este, sin embargo, siempre estuvo involucrado en los grandes acontecimientos de su país. En 1903 asistió a su primera manifestación en las calles de San Petersburgo. En 1905 estuvo en Odessa durante el

²⁷⁵ Nota del diario de León Tolstói del 28 de febrero, 1897. Nikolskoé, Letopis, diciembre de 1915, p. 354. Cita utilizada por V. Shklóvski, para explicar el concepto de singularización o desfamiliarización, p. 95.

²⁷⁶ “una infancia prácticamente sin amigos. Mis amigos eran los libros”

²⁷⁷ Las citas que corresponden a obras de Zamiatin provienen todas de *Собрание сочинений в пяти томах*, aquí se marcan con el número de tomo seguido por la página. Las traducciones de los ensayos, autobiografías y autoentrevista son mías. Las traducciones de la novela *Nosotros* provienen de la edición de Cátedra, 2011, Trad. Alfredo Hermosillo y Valeria Artemyeva, excepto cuando ha sido importante mantener una traducción literal, estos casos se indican en la nota a pie de página,

motín en el acorazado Potemkin, “В те годы быть большевиком -- значило идти по линии наибольшего сопротивления; и я был тогда большевиком”²⁷⁸ (1, 24). A finales de ese mismo año fue su primer arresto en Petersburgo por actividades revolucionarias, estuvo encarcelado hasta la primavera de 1906 y después exiliado a su provincia natal. Para el verano regresó de manera ilegal a la ciudad y de ahí a Finlandia donde participó en julio en la rebelión de Sveaborg.

Poco después volvió a San Petersburgo donde continuó con las actividades revolucionarias hasta 1911 cuando fue exiliado a provincia por segunda vez. Durante su solitario exilio, escribió *Cuento de provincias* (*Уездное*). En 1913 obtuvo permiso para residir de nuevo en la ciudad pero los médicos lo enviaron a descansar a Nicolaev, donde continuó trabajando como ingeniero. En marzo de 1916 viajó a Inglaterra a construir barcos rompehielos rusos, experiencia de la que surgió el relato *Los isleños* (*Островитяне*), una sátira sobre la conformidad inglesa.

En septiembre de 1917, después de leer en los periódicos las noticias de revolución en Rusia, regresa a su país en un barco inglés bajo el riesgo de ser bombardeado por los alemanes. Vivió los primeros años de la revolución de manera muy activa y comenzó a publicar sus escritos de manera regular. Se involucró con gran entusiasmo en la editorial Literatura Universal (Всемирная литература) desde su fundación en 1918 con Gorki, Blok y Chukovski.

De las clases de traducción que ahí impartían, nació el grupo “Hermanos Serapión” (Серапионовы братья) (Orlov, 437), grupo literario en el que participaba Zamiatin con otros escritores y con quien: “говорить с ними о языке, о сюжете, о ритме, об

²⁷⁸ “en aquellos años, ser un bolchevique significaba caminar por la línea de la más grande resistencia. Entonces yo era un bolchevique”

инструментовке”²⁷⁹ (3, 181). También trabajó en otras varias casas editoras y como profesor en el Instituto Politécnico de San Petersburgo.

Después de la Revolución, el camino de la resistencia era no ser bolchevique, por lo que el autor dejó de serlo, no por una necesidad automatizada, sino por su capacidad analítica; fue entonces cuando el sistema lo denominó un “compañero de viaje” (попутчик) término acuñado por Trotski para aquellos que no estaban afiliados al Partido pero no eran considerados enemigos. En 1920, decepcionado de revolución, escribe *Nosotros* (*Мы*), probablemente su trabajo mejor conocido y traducido a varios idiomas. La novela no se publicó en Rusia sino hasta después de la Perestroika; apareció por primera vez publicada en inglés en 1924 en Inglaterra.

De 1920 a 1921 dio cursos sobre la nueva literatura rusa en el Instituto Pedagógico de A. Herten, para estos años definió su postura literaria como neorrealista²⁸⁰ (síntesis del Realismo con Simbolismo) e incluyó en este género a Andrei Bely, A. Remizov, F. Sologub, A. Tolstói, y él mismo. En 1925 comenzó a escribir obras de teatro, se presentó en el Teatro de Arte de Moscú y en el Teatro de Mijailkovski en Leningrado.

En 1929 hubo un escándalo en Rusia al publicarse en los periódicos la noticia de que *Nosotros* de Zamiatin y *Caoba* de Boris Pliniak²⁸¹, dos críticas al sistema soviético, habían sido publicadas en el extranjero. Las diferentes secciones de escritores de Petersburgo comenzaron una campaña de descrédito en contra de ambos autores “Организована была небывалая еще до тех пор в советской литературе травля, отмеченная даже в иностранной прессе: сделано было все, чтобы закрыть для меня всякую возможность

²⁷⁹ “hablaba con ellos sobre el lenguaje, sobre el argumento, sobre el ritmo, sobre la instrumentación”

²⁸⁰ El Neorrealismo o Sintetismo de Zamiatin se explica ampliamente en el desarrollo del capítulo. La fuente principal es su obra ensayística.

²⁸¹ Para 1929, Zamiatin y Pliniak eran directores de la Unión de Escritores de las secciones de Leningrado y Moscú respectivamente.

дальнейшей работы”²⁸² (1-552). Aunque las publicaciones en el extranjero de *Nosotros* fueron hechas sin el permiso explícito del autor y varios años antes, el hecho le valió una “смертный приговор, вынесенный мне, как писателю, здесь”²⁸³ (1, 554), como él mismo denominó su condición.

Para 1931 su situación en la Unión Soviética era insostenible pues se le habían cerrado todas las puertas para publicar y para presentar sus obras de teatro. En las revistas y periódicos se le tildaba como escritor anti-soviético, burgués individualista, enemigo del pueblo y la revolución. Todas sus obras fueron prohibidas en las librerías, sus amigos comenzaron a temer su cercanía y las editoriales y teatros le cerraron las puertas. Fue entonces cuando decidió escribir a Stalin solicitando conmutar la pena de muerte como escritor por el derecho a salir de la Unión Soviética con su esposa.

En dicha carta expone:

Я знаю, что у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой. В частности, я никогда не скрывал своего отношения к литературному раболепству, прислуживанию и перекрашиванию: я считал - и продолжаю считать - что это одинаково унижает как писателя, так и революцию.²⁸⁴ (1-550)

La carta al dictador es un escrito valiente en la que, aunque de ella pendiera su destino, Zamiatin no silencia el tono satírico que caracteriza la mayoría de sus obras. Es tal vez por ese atrevimiento que Stalin le concedió la salida de la Unión Soviética.²⁸⁵

También ayudó la intervención de M. Gorki para que la petición de salida fuera otorgada²⁸⁶. En 1931 Zamiatin deja la Unión Soviética para llegar a París, después de pasar por Riga, Berlín y la República Checa, donde se exilió por decisión propia hasta su muerte en

²⁸² “la persecución organizada no tenía precedentes en la literatura soviética, incluso atrajo la atención de la prensa extranjera: se hizo todo lo posible para cerrarme todos los caminos existentes para continuar trabajando”

²⁸³ “sentencia de muerte que como escritor me ha sido impuesta aquí”

²⁸⁴ “sé que tengo la muy inconveniente costumbre de decir, no lo que se pide en el momento, sino aquello que considero que es verdad. Específicamente, nunca he escondido mi actitud hacia el servilismo literario y sus camaleónicos cambios de color: consideré, y aún considero que esto es humillante tanto para el autor como para la revolución”

²⁸⁵ Concesión que Stalin negó siempre a M. Bulgákov. Cf. *Cartas a Stalin*.

²⁸⁶ Hasta 1921 la actitud de M. Gorki fue positiva, después del exilio impuesto por Lenin y su regreso a la Unión Soviética por petición directa de Stalin, su comportamiento fue deleznable.

1937. En Francia se mantuvo activo como escritor, tanto su ficción como su teatro fueron bien recibidos. En la Unión Soviética la cacería en su contra llegó al extremo de condenar cualquier escrito con su firma sin importar el contenido o el año en que fueron escritos. Su nombre y sus obras permanecieron condenadas hasta la era de Gorbachov.

Zamiatin en su autobiografía de 1924 escribió: “Сидел в одиночке пока всего только два раза: в 1905--6 году и в 1922 г.”²⁸⁷ (4-4), la primera vez por revolucionario, la segunda por anti-revolucionario. “Высылали меня трижды: в 1906 г., в 1911 г. и в 1922 г.”²⁸⁸, por las mismas razones. Y “Судили один раз: в Петербургском Окружном Суде -- за повесть “На куличках””²⁸⁹ de 1914 (4-4), una obra anti-militarista. Zamiatin siempre fue fiel a sus convicciones, a su ideal revolucionario, a su concepción de libertad y a su entendimiento del arte. R. Jakobson lo definió como: “one of the most resourceful and intransigent modern Russian writers” (1975: 140). Zamiatin siempre se expresó abierta y claramente a pesar de los continuos ataques a su trabajo literario y revolucionario a través de los que persistentemente luchó por la libertad del ser humano.

2.1.2 Objetivos del capítulo

El presente capítulo analiza la obra de 1921 de E. Zamiatin titulada *Nosotros* como reflejo de la pérdida de identidad individual frente a la identidad colectiva dentro de un estado totalitario como el que se comenzó a gestar en la Rusia postrevolucionaria. Es un análisis del conflicto del *yo* en el *nosotros*; una descripción de las formas en las que la colectivización afecta la individualidad e incluso la hace desaparecer. Zamiatin realiza este

²⁸⁷ “estuve en encarcelado en confinamiento solitario sólo dos veces, en 1905-6 y en 1922”

²⁸⁸ “he sido exiliado (de Petersburgo) tres veces, en 1906, 1911 y 1922”

²⁸⁹ “juzgado una vez: en la Corte de San Petersburgo por el cuento “Hacia el fin del mundo””

ejercicio extrapolando y llevando al extremo las características que se ya se perfilaban en la creación de la Unión Soviética.

En todo Estado o sociedad masificada, la identidad individual se pierde y con ella se pierde la libertad. *Nosotros* tanto en el nivel intradiegético como extradiegético, es una lucha por la supervivencia de la individualidad, del «yo», frente a la colectivización comenzada por los bolcheviques. Zamiatin manifiesta la importancia del acto creador, la importancia del arte y de la literatura en el proceso de establecer una consciencia individual, una personalidad libre y por ende una sociedad que, aunque colectivo, respeta al individuo. La elección del género elegido, la distopía como forma exterior, y el diario como desarrollo de la trama en el interior, resultan eficaces para satirizar y poner en evidencia al sistema bolchevique.

En la novela, Zamiatin muestra cómo, al eliminar las categorías sociales, las personas se vuelven todas iguales y por lo tanto, intercambiables y desechables, circunstancia en la que resulta imposible desarrollar y definir una personalidad propia. El individuo se debe diluir en la masa y “cualquier intento de originalidad o divergencia de opinión era mirado como intolerable apostasía” (López-Morillas, 8). El ser humano se rebaja al nivel de objeto, de número, perdiendo todas las características que le son propias. En tal situación de alienación absoluta, la consciencia se transforma hasta convertirla en algo contradictorio a lo que se espera de la condición humana.

En 1922 Zamiatin definió su novela *Nosotros* como “самая моя шуточная и самая серьезная вещь”²⁹⁰ (2, 4). Afirmación que habla de la mordaz ironía que prevalece en el texto y que logró que la prensa soviética lo definiera como “un despiadado panfleto en contra del Estado Soviético” (Mikhailvok, 56)²⁹¹. Muchas de las características de la sociedad que describe el autor, aunque en su momento ficticias, terminaron por aparecer y regir la vida

²⁹⁰ “mi más burlesca y más seria obra”

²⁹¹ El artículo de Mikhailvok se encuentra en *Zamiatin's We*.

soviética. A saber, el carácter totalitario, monopolista y violento del Estado, la invasión de la propaganda política en la vida diaria, la deshumanización, los asesinatos en masa, la impunidad estatal, el castigo a los desleales, la instalación de la tortura para forzar confesiones, el culto a la personalidad del líder estatal, la Unión de Escritores Soviéticos y demás asociaciones estatales que rigieron cada una de las áreas de la vida soviética, la tecnología fallida, el aislamiento de la sociedad del resto del mundo, el aniquilamiento de la libertad de pensamiento, expresión, movimiento y decisión, la perversión del lenguaje, la absoluta reglamentación de la vida, y aquello que aquí más concierne: la disolución del individuo en la masa.

Para el análisis de la obra y la comprensión de la poética de Zamiatin, se toma en cuenta e incluye la obra ensayística del autor, algunos de sus cuentos, la carta que escribe a Josef Stalin en 1931, tres *Autobiografías* (Автобиография) de 1922, 1924 y 1929 respectivamente y una *Autoentrevista* de 1932²⁹². Los ensayos más relevantes son: *¿Escitas?* (Скифы ли?) de 1918, *Mañana* (Завтра) de 1919, *Tengo miedo* (Я боюсь) de 1921, *Sobre sintetismo* (О Синтетизме) de 1922, *Sobre literatura, revolución, entropía y otros asuntos* (О литературе, революции, энтропии и прочем) de 1923 y *Moscú-Petersburgo* (Москва-Петербург) de 1933. También se mencionan en el siguiente apartado los diferentes grupos literarios a los que el autor perteneció y que influyeron en su obra, particularmente, los Escitas y los Hermanos Serapión.

2.2 Antecedentes literarios y filosóficos

Durante los años posteriores a la revolución surgieron en Rusia muchos grupos, algunos más numerosos que otros, de escritores y artistas que se reunían para hablar de estética, de

²⁹² La *Autoentrevista* está publicada en Kern, Gary, ed. *Zamyatin's We: A Collection of Critical Essays*. Ann Arbor: Ardis, 1988.

literatura, de teatro y en general, de arte. La mayoría de los grupos eran motivados por la creencia optimista de estar viviendo el comienzo de una nueva era de absoluta libertad. Zamiatin perteneció a algunos de estos grupos: los Escitas, los hermanos Serapión, la editorial Literatura Universal, entre otros, porque con ellos compartía el gusto por la creación, por el análisis, por un continuo aprendizaje, pero sobre todo, los unía un genuino interés por fusionar arte y vida.

También proliferaron diferentes grupos con diversas orientaciones políticas, en ellos el interés principal era participar de manera activa en la construcción de un nuevo modo de vida mucho más igualitario que el anterior. Algunos grupos literarios y políticos tuvieron mucha influencia en la sociedad y en el resultado último del movimiento revolucionario. Los escritores e intelectuales jugaron un papel importante, antes, durante y después de la revolución, hasta 1930 cuando Stalin los silenció por completo al comprender la capacidad que poseían para influir en la consciencia individual y colectiva.

Los Hermanos Serapión eran un grupo de escritores petersburgueses que se reunieron desde el año de 1921 todos los sábados en el estudio de la Casa de las Artes de San Petersburgo²⁹³. Fue hasta 1929 que el grupo se disolvió completamente. “в своем манифесте (1922 года) «Серапионовы братья» на первое место выдвинули вопросы мастерства и протестовали против обязательного требования от писателей работ на злободневные «социальные» темы”²⁹⁴ (4, 249). Los escritores mayores, E. Zamiatin, Y. Tiniánov y K. Chukóvski, enseñaban a los escritores jóvenes: M. Zoschenko, L. Luntz, N. Slonimsky, N. Nikitin, Vsevolod Ivanov y K. Fedin. El grupo tomó el nombre de un cuento fantástico de E.T.A. Hoffman.

Era 1921. La vida de todos podía terminar en el minuto siguiente. Se tenía la impresión de habitar en un enorme cuartel enterrados en papeles. Los Serapión decidieron reunirse sin reglas ni estatutos. No tenían

²⁹³ Durante el mismo periodo de tiempo, en el estudio de la Casa de las Artes de Petersburgo, L. Gumilov impartía clases de poética y V. Shklóvski de crítica literaria.

²⁹⁴ “En su manifiesto (de 1922), «Los hermanos Serapión» en primer lugar levantaron la cuestión del arte del escritor y protestaron contra la demanda que obligaba a los escritores sólo en temas sociales”.

presidente ni secretario. No tenían un código ni punto de manifestación. No proclamaban nada, sólo la primacía del arte y su perfecta independencia de cara a la política. No formaron una asociación ideológica ni un grupo táctico, eran sólo doce amigos, ocho en prosa, tres poetas y un crítico. Sólo permitían la entrada a Mandelshtam, Ajmátova y Zamiatin... proclamaban la libertad absoluta de opiniones y gustos. (V. Pozner, 1929)

En definitiva, su máxima era la libertad del escritor para crear. Era una oposición a la demanda gubernamental de obligar al arte a los fines de propaganda ideológica.

Uno de los grupos que más influenció a Zamiatin fue el denominado Escitas²⁹⁵. El nombre del grupo “Los Escitas” proviene de la tribu nómada que vivió en el centro-este de Asia hacia el siglo 7 a.C. Los intelectuales del siglo veinte veían en ellos un individualismo extremo, independiente y creativo, pero era un individualismo que necesitaba de un colectivo poder existir. Ivanov-Razumnik era el ideólogo, pertenecían también, A. Bely y A. Blok (bajo la influencia de las reuniones de este grupo, Blok escribió el poema también titulado *Los escitas* analizado en el capítulo anterior). Como grupo existieron de 1916 hasta 1924, pero ya tenían amistad y relaciones literarias desde 1905.

De acuerdo con Orlov, escritor y biógrafo de Blok, la creencia de los Escitas era que: “The dead frame of historical Christianity” had overshadowed the “forever living universal idea” of mankind’s spiritual liberation, brought to the world by Jesus Christ. The church had distorted and cheapened the idea of Christianity, and the “Scythians” were chosen to restore to its original meaning (Orlov, 373). Todos compartían la creencia sobre la imposibilidad de limitar la revolución a una dimensión política, la revolución debía ser también social y espiritual.

En 1917-1918, los Escitas comenzaron una revista mensual político-literaria “Nuestro Camino” (Наш путь), pagada por el comité central del Partido Socialdemócrata de izquierda. Sólo aparecieron dos números pues fue clausurada por los bolcheviques y después fueron

²⁹⁵ Para cuando se formó el grupo existían ya en Rusia varios estudios acerca de la tribu escita; algunos autores los consideran los antepasados directos de los eslavos. S.M. Soloviev, al igual que M. Lomonosov, consideraba que el vocablo “Rus” deriva del nombre de la tribu escita de los roscolanos. Cf. Encinas Moral, A. L. *Aproximación a la historia social de los escitas*, y *Los escitas en las fuentes antiguas clásicas*.

acusados de intentos de levantamiento. Al disolverse los Escitas, Razumnik se convirtió en editor del periódico “Bandera laboral” (Знамя труда), que era el órgano oficial del partido de los revolucionarios socialistas de izquierda donde se publicó *Los doce y Escitas* de Blok.

Bajo el nombre Escitas (Скифы) publicaron dos volúmenes que recogían la producción literaria de los miembros del grupo en 1917 y 1918. Zamiatin, también un ensayo titulado ¿Escitas? (Скифы ли?), en el que hace una fuerte crítica a quienes se habían acomodado del lado del régimen bolchevique. Afirma que es necesario continuar luchando ya que:

Христос, практически победивший, — Великий Инквизитор... И севший на землю Маркс — это просто Крыленко²⁹⁶... Осуществление, оземление, практическая победа идеи - немедленно омещанивает ее... «Победоносная Октябрьская революция» - таков ее титул по официальным источникам, «Правде» и «Знамени труда», — ставши победоносной, не избежала закона: она — омещанилась²⁹⁷ (4, 286-7).

En breves líneas expresa su posición frente al gobierno, su ideología revolucionaria y una de las claves para leer la novela *Nosotros*: la mujer revolucionaria debe morir para no convertirse en filisteo.

En este mismo ensayo, hace un paralelismo entre su presente y los tiempos del zar Iván el Terrible: “Покорение еретических Новгородов и прочих неучтивых семей под ноже”²⁹⁸ (4, 288). La comparación le ayuda a exponer la violencia que estaba usando el gobierno bolchevique, ya desde 1918, para acallar a quienes estuvieran en contra del Partido. “Разве можно говорить об этом теперь, да еще вспоминать, что это было специальностью славного нашего царя Ивана Васильевича?”²⁹⁹ (4, 288), comparando en tono sarcástico al zar más sanguinario de la historia rusa con Lenin.

²⁹⁶ N. Krilenko. Comisario de Guerra durante el primer gobierno bolchevique. En 1918 se convirtió en abogado acusador en los tribunales revolucionarios.

²⁹⁷ “Cristo victorioso, en términos prácticos, es el gran inquisidor... y Marx puesto en marcha es simplemente un Krilenko... pues la realización, materialización, o victoria de una idea, le da de inmediato un tinte filisteo... y la «victoriosa revolución de octubre» como se ha denominado en las fuentes oficiales *Pravda* y *Znamia truda*, no ha escapado de la ley general y al volverse victoriosa se ha vuelto filisteo”.

Esta cita es una de las razones por las que *Nosotros* no finaliza con la victoria de la revolución.

²⁹⁸ “la subyugación de los heréticos de Novgorod y otros “descortesos” clanes con la ayuda del cuchillo”

²⁹⁹ “¿se permite hablar de esto hoy y recordar que tal era la especialidad de nuestro glorioso zar Ivan Vasilevich?”

En oposición al optimismo idealista de Blok, para quien los escitas eran “hordas y hordas”, para Zamiatin los escitas son pocos ya que: “Скифы подлинные, революционеры и вольники подлинные — будут при всяком строе, ибо у них — «дело... в вечной революционности — для любого строя, для любого внешнего порядка»”³⁰⁰ (4, 295), incluyendo el régimen bolchevique. Las analogías en tono irónico y las metáforas que crea Zamiatin resultan poderosas herramientas para expresar lo prohibido o lo políticamente incorrecto; ambas son características en su producción literaria.

La novela *Nosotros* es una distopía en forma de diario que Zamiatin escribió entre 1919 y 1920. Se publicó por primera vez en inglés en 1925 y después en una traducción al checo en 1927, ambas traducciones y publicaciones sin permiso explícito del autor. En Rusia se publicó por primera vez después de la perestroika, en 1988. Aunque no se publicó antes en la Unión Soviética, la novela se leía desde 1921 en manuscritos que circulaban de forma ilegal y se conocía por las lecturas en público que realizaba el propio autor.

En 1922, A. Voronski³⁰¹, editor de *Tierra virgen roja*, la primera revista literaria soviética, la definió como: “una novela fantástica sobre el futuro. Pero no es una utopía. Es una sátira artística sobre el presente y un intento de pronóstico sobre el futuro” y aunque la criticó severamente por considerarla una reacción de miedo frente al comunismo, afirmó también que “los aspectos artísticos de la novela son excelentes. Zamiatin ha alcanzado la

³⁰⁰ “Un verdadero escita, es un revolucionario y es libre bajo todos los regímenes ya que tienen “una causa – eterna revolución – bajo cualquier régimen, bajo cualquier orden externo”.

³⁰¹ *Tierra virgen roja* (Красная новь) estuvo en circulación de 1921-1927. En la revista, A. Voronski, editor, publicó una serie de “retratos literarios”; uno de ellos sobre Zamiatin en 1922. Voronski era uno de los críticos marxistas más liberales y desde 1923 uno de los más notables teóricos del nuevo proceso artístico. Desde ese año hasta el ‘27 mantuvo una incesante polémica con el grupo literario proletario “Octubre” que buscaba establecer su hegemonía en la literatura soviética. Voronski afirmaba que el escritor, como individuo, debe permitírsele trabajar su propio contenido social y elaborar su propio estilo. Su revista era la principal fuente de publicación de los “compañeros de viaje”. En 1927 después de que los *octobristas* tomaron posesión de su revista, Voronski fue exiliado y enviado a Siberia. En 1930 se le permitió volver a Moscú pero no volver a trabajar en *Tierra virgen roja*. En 1935 lo volvieron a arrestar y desapareció durante las purgas. La Enciclopedia Soviética marca la fecha de su muerte en 1943. En 1956 se le rehabilitó como escritor soviético. (Nota en Kern, Gary, ed. «A. Voronski: Evgeni Zamyatin». *Zamyatin's We: A Collection of Critical Essays*. Ann Arbor: Ardis, 1988. p. 48)

madurez como escritor” (Voronski, 42). Aún sin haberse publicado en Rusia, la novela recibió múltiples críticas, principalmente debido su contenido social.

Iliá Ehrenburg, quien residía en París, escribió a Zamiatin: “In my view the idea is magnificent. It’s an outrage that the book was not published after its writing... Topical passages like the Grand Inquisitor... the episode about the soul is forceful and convincing... only the rhythm surprised me, its chaoticness and mobility come more from the Russia of 1920 than from the glass city” (Ehrenburg en Kern, 272). La de Ehrenburg fue una de las pocas opiniones que fueron más allá del contenido social pues en su mayoría, las críticas afirmaban que: “Zamiatin llegó al apogeo del odio a la revolución de octubre en su novela *Nosotros*... lo que describe en ella no tiene nada en común con el socialismo marxista... sus ideas son de pensadores burgueses reaccionarios” (Mikhailov en Kern, 54). Y debido a la intolerancia a la divergencia del sistema soviético, la etiqueta de burgués reaccionario fue la que prevaleció.

Las distopías son historias que presentan una sociedad que vive en el futuro, donde todo está controlado por un Estado dogmático. El objetivo principal de una distopía es “desfamiliarizar y reestructurar la experiencia de nuestro presente” (Ramiro, 297), con el objetivo de prevenir sobre las posibles consecuencias. En muchos casos, se presenta la oposición entre el primitivismo como salvación y la tecnología avanzada como el nuevo modo de vida. Los estados descritos en las obras distópicas comparten características como: el despotismo estatal, estrictas reglas sociales, tecnología avanzada, uniformidad en todos los aspectos, alejamiento de la naturaleza y una anulación o perversión de la Historia.

Algunas otras características son: la narración en primera persona; la presencia de al menos un rebelde que introduce el conflicto entre el instinto y la razón, entre la responsabilidad y la libertad. O como en el caso de *Nosotros*, el conflicto es entre la felicidad como una maldición (siguiendo la dialéctica de los Hermanos Karamázov), y la libertad.

Hacia el final de la obra, el protagonista tiene un encuentro con el Benefactor donde éste le explica lo mismo que el gran inquisidor a Cristo en la obra de Dostoievski³⁰².

Hay autores que denominan las distopías o anti-utopías como “mapas del infierno” en oposición al “paraíso” que presentan las utopías. De tal forma que las distopías, *Nosotros* particularmente, no es sólo una imagen del régimen soviético sino de cualquier sociedad que masifique al ser humano, nulifique la individualidad y desaparezca la libertad. La literatura distópica “advierde al lector lo que debe hacerse en el momento presente para evitar el desastre en el futuro. Así, la memoria se convierte en un recurso recurrente en este tipo de literatura para luchar contra el sistema” (Ramiro, 298). Frente a la utopía socialista en la realidad, Zamiatin presenta una distopía en la ficción, ahí donde es posible mostrar la verdadera cara de la realidad.

La elección del género distópico tiene un propósito social. “Nosotros ha sido descrita como la primera anti-utopía importante, “la primera novela de importancia literaria que presentó una visión relativamente completa de los resultados negativos que se producen en la realización de la utopía” (citado en Singewood, 280). Una de los motivos que busca la sociología de la literatura es buscar de qué manera un texto es generador de otros textos y de actos. En este sentido, *Nosotros* es un texto que generó otros textos que han sido muy relevantes en la historia del siglo veinte occidental. Entre otros, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *1984* de George Orwell y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. Todos ellos contienen analogías y homologías entre la estructura social y la estructura de la obra literaria.

Todos ellos han generado también múltiples actos o reacciones; en el caso que aquí se trata, el resultado fue el ostracismo y el exilio del autor de su tierra natal. *Nosotros*, “it differs from both, Orwell and Huxley in that his investigation of tyranny centres not so much on the

³⁰² El protagonista escucha en silencio en una escena que recuerda la pintura de Nicolai N. Ge: *Quod est veritas?* (Что есть истина?). Un Cristo débil y en silencio escuchando en la sombra a un Pilates poderoso e iluminado por la luz del día.

political or the philosophical issues involved, but rather on the psychology of tyranny” (Gillespie, 9). Se distingue de las otras novelas distópicas en cuanto que la novela de Zamiatin es un drama interno más que una representación ficticia de una realidad externa.

A su vez, *Nosotros* se inserta en una tradición a la que pertenecen las obras *La máquina del tiempo* de 1895 de H.G. Wells, y *El talón de hierro* de 1908 de Jack London en las que los autores también hacen un análisis de su sociedad contemporánea a través del género distópico. De acuerdo con Stenbock-Fermor, una de las posibles fuentes de Zamiatin que no ha sido reconocida en la crítica posterior, es un ensayo de Jerome Klapka Jerome de 1891 titulado “La nueva utopía” incluido en un libro titulado *Diario de una peregrinación (y seis ensayos)* en donde el héroe:

He awakes in 2889 to find that men and women are dressed alike and distinguished only by numbers. People eat, sleep, work, and rest by the bell. Meals are taken in common. There are no private homes and no families. Sex life is strictly regulated, as is the birth rate. The number of children is limited by the needs of the State and children are trained to perform their duties as required. Men with a superior intelligence must undergo a brain operation that brings them to the average level. The first impression of the narrator when he walks with a guide in the streets is that everyone looks like a policeman. The final one is that humanity has been turned into a breed of cattle (Stenbock-Fermor en Kern, 171).

Descripción que coincide en su totalidad con la que hace Zamiatin del nuevo estado socialista instalado después de la revolución. Es una obra que, según afirma Stenbock-Fermor, era muy probable que Zamiatin conociera.

En *Nosotros*, Zamiatin relaciona la alienación y mecanización de la sociedad del futuro con una tecnología avanzada, experiencia que fue exaltada durante el tiempo que trabajó en Inglaterra. En la autobiografía de 1929 escribió sobre su experiencia en Inglaterra: “Здесь - сперва железо, машины, чертежи: строил ледоколы в Глазго, Нью-Кастле, Сэндэрланде, Саус-Шилдсе... Немцы сыпали сверху бомбы с цеппелинов и аэропланов”³⁰³ (1, 27), se sentía rodeado de maquinaria y acero. Ya en aquellos años en

³⁰³ “era, sobre todo, acero, máquinas y planos. Construí barcos rompehielos en Glasgow, Newcastle, Sunderland, South Shields... Y los alemanes nos bombardeaban desde zeppelines y aviones”

Inglaterra prevalecían las ideas desarrolladas por F.W. Taylor³⁰⁴ sobre eficiencia industrial. Zamiatin conoció de primera mano la deshumanización que tal eficiencia exigía de los trabajadores y lo plasmó en la novela en forma satírica presentando a Taylor como el gran filósofo, más grande aún que todos los Kant.

Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, la mecanización del trabajo y la deshumanización que conlleva es un tema por el que ya se habían preocupado otros autores rusos como L. Tolstói y A. Blok. La diferencia es que Zamiatin vivió esa aplicación de la supuesta eficacia industrial exportada de Estados Unidos en Inglaterra. La introducción de las máquinas en la vida cotidiana es también un tema relevante en el imaginario ruso ya que los Futuristas, a los que Zamiatin critica, glorificaron las máquinas como estética maximalista.

Nosotros es también una novela modernista pues contiene muchos de los elementos que definen esta tendencia. En lo relativo a la temática, la obra habla acerca de los sueños y la lucha entre consciente e inconsciente. Los títulos de cada entrada son metatextos cargados de significado. En la temporalidad, la novela no tiene una linealidad absoluta, avanza irregularmente y contiene saltos en el tiempo. La sintaxis es fragmentada, discontinua, el autor juega con la puntuación, los guiones, e incluye frases rotas e inconexas; utiliza onomatopeyas y un sistema onomástico para nombrar a los personajes. A través de la repetición convierte objetos simples en símbolos cargados de significados. Dichas características alejan a *Nosotros* de la tradición Realista, Naturalista y Simbolista que prevalecía anteriormente.

En 1922, en el ensayo titulado *Sobre Sintetismo (О Синтетизме)*, Zamiatin describe lo que concibe como Neorrealismo o Sintetismo. Esto es, la síntesis hegeliana entre el espejo/reflejo que es el Realismo con la esencia espiritual del Simbolismo. Es una realidad

³⁰⁴ F. W. Taylor (1856-1915). Ingeniero y economista estadounidense, creador de un sistema de organización del trabajo y de eficiencia industrial denominada organización científica del trabajo.

observada desde un punto de vista nuevo y diferente, alargando o cortando características específicas. Es “the search for a more “real” reality through fantasy and distortion, a tendency to an impressionistic style, and use of popular dialectic material” (Brown, 219). Es decir, Zamiatin presenta una versión particular aquello que V. Shklovski denominó desfamiliarización (остранение), es una deformación de la realidad, no un rechazo.

El Sintetismo como una especie de desfamiliarización es característico de *Nosotros*, incluso el protagonista lo describe de la siguiente manera en la segunda entrada del diario:

И вот, так же, как это было утром, на эллинге, я опять увидел, будто только вот сейчас первый раз в жизни - увидел все: непреложные прямые улицы, брызжущее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию серо-голубых шеренг. И так: будто не целые поколения, а я - именно я - победил старого Бога и старую жизнь, именно я создал все это.³⁰⁵ (2, 214)

Excusa de la que se vale el autor para también describir al lector la topografía transparente y recta, y las características de la sociedad gris-azulada en la que se desarrolla la historia.

Y en la tercera entrada expande su particular visión de la desfamiliarización: “Мне смешно - и в то же время очень трудно говорить обо всем этом. Это все равно, как если бы писателю какого-нибудь, скажем, 20-го века в своем романе пришлось объяснять, что такое «пиджак», «квартира», «жена»”³⁰⁶ (2, 217). Bajo la excusa de *extrañamiento* describe las Tablas de horarios bajo las que se rige la vida diaria de la sociedad con las dos horas de asueto personal, la normativa materna, la regulación sexual y la muralla que separa la naturaleza de la ciudad. Lo hace extrapolando la realidad soviética, buscando que el lector se escandalice y reflexione sobre su presente.

Nosotros es también una sátira repleta de ironía. El diario, lejos de ser una composición sobre la belleza y grandeza del Estado Único, es una confesión de un ciudadano desleal que

³⁰⁵ “Al igual que esta mañana en el hangar, volví a verlo todo *como si ahora fuera la primera vez en la vida*: las inalterables calles rectas, el reflejo de los cristales sobre la calzada, los divinos paralelepípedos de las viviendas transparentes, la cuadrada armonía de las hileras gris-azuladas. Es como si yo, precisamente yo y no generaciones enteras, hubiera vencido al viejo Dios y la vieja vida. Como si yo lo hubiera creado todo”. Lo que está en cursivas son modificaciones a la traducción.

³⁰⁶ “Hablar de esto me divierte y, al mismo tiempo, me resulta muy difícil. Es como si un escritor, digamos del siglo XX, tuviera que explicar en su novela qué es una «chaqueta», un «piso» y una «esposa»”.

narra todos los equívocos de una utopía. El protagonista se revela como un rebelde regido por la irracionalidad y el instinto dejando detrás la ciega obediencia supuestamente racional. Como se muestra más adelante, la novela funciona como un espejo de la realidad en el que todo se refleja al revés.

Satiriza también los principios bajo los que más tarde se sustenta el Realismo Socialista otorgando a las grandes obras literarias producidas en el Estado Único títulos como: “«*Ежедневные оды Благодетелю*»? Кто, прочитав их, не склонится набожно перед самоотверженным трудом этого Нумера из Нумеров?”³⁰⁷, anticipando el culto a la personalidad que comenzó con Lenin y llegó a lo impúdico con Stalin. “А жуткие, красные «Цветы Судебных приговоров»? А бессмертная трагедия «Опоздавший на работу»? А настольная книга «Стансов о половой гигиене?»”³⁰⁸ (2, 257), mostrando así la pobreza a la que se reduce la literatura al obligarla servir a la ideología dominante. A lo largo de toda su producción artística, Zamiatin critica con vehemencia los intentos estatales de poner el arte a su servicio.

No obstante, la obra de Zamiatin da un paso más allá de la mera sátira distópica pues plantea cuestiones filosóficas y morales de gran profundidad. La novela se inserta en una larga tradición rusa que combina literatura y filosofía en una sola obra. Uno de los antecedentes más claros en *Nosotros* proviene de Dostoievski en varios aspectos: primero, su pavor al Palacio de Cristal que también surgió de la visita del autor a Inglaterra y que expresó en *Notas de invierno sobre impresiones de verano* (*Зимние заметки о летних впечатлениях*) de 1863, y que refleja la anulación de la privacidad, de la intimidad, de la posibilidad de estar con uno mismo.

³⁰⁷ “¿Y las «*Odas diarias al Benefactor*»? ¿Quién puede leerlas sin inclinarse con devoción ante la abnegada labor de este Número entre los números?”

³⁰⁸ “¿Y las tremendas y rojas *Flores de las Sentencias Jurídicas*? ¿Y la inmortal tragedia *Quien llega tarde al trabajo*? ¿O el libro de cabecera *Estrofas sobre la higiene sexual*?”

Segundo, el discurso del Gran Inquisidor en *Los Hermanos Karamázov* (*Братья Карамазовы*) de 1881 acerca de la libertad y la felicidad que repite en su totalidad el Benefactor en *Nosotros*. Y tercero, los monólogos interiores de D-503, protagonista de *Nosotros*, como reflejo del monólogo del personaje de *Memorias del subsuelo* (*Записки из подполья*) de 1864: un funcionario que narra lo que parecerían nimiedades que resultan ser exactamente lo opuesto, experiencias que marcan la dirección de la vida: una relación hipócrita con compañero (R-13), algunos recuerdos de sus años en el colegio y su relación con una mujer (I-330).

Otro claro antecedente en Zamiatin es Gógol. De él toma el aspecto fantástico que desarrolla a su modo: basándose en *La nariz* (*Нос*) de 1836, Zamiatin personifica labios, cejas, ojos y manos dentro de la novela. Las narices, chatas o afiladas, son la primera expresión de inquietud de D y la excusa con la que comienzan a hablar I y D en su primer encuentro. También una de las formas de uso del lenguaje de Zamiatin: “It involves word play and improvisation and mimicry of local dialects in the tradition of Gogol-Leskov-Remizov... always reflect the mentality of the character either directly (first-person speech, *skaz*) or indirectly (third-person speech, depicting the world as the character sees it)” (Kern, 120). Un tercer aspecto que toma Zamiatin, no sólo de Gógol, sino también de Pushkin y Dostoievski, es la descripción de la ciudad gris, cerrada por la neblina que dificulta la claridad a los personajes. Es una descripción que recuerda las descripciones de sus antecesores literarios sobre San Petersburgo en sus obras. Lo más relevante que hereda Zamiatin de Gógol es lo fantástico que, al mezclarlo con la narración realista logra lo que denominó Sintetismo.

El análisis realizado consiste en dividir la obra en tres partes: la tesis (afirmación, +), la antítesis (negación, -) y la síntesis (- -) hegelianas en las que se basa la definición del Neorrealismo zamiatiano. En todo momento se muestran los paralelismos con el presente del

autor, así como las posibles extrapolaciones al presente. Se explicitan los recursos literarios de los que se vale el autor para transmitir la totalidad de su mensaje.

2.3 El Yo en *Nosotros*

Afirmación, +

La primera entrada del diario de D-503, protagonista de la novela, se lee:

Вам предстоит еще более славный подвиг: стеклянным, электрическим, огнедышащим ИНТЕГРАЛОМ проинтегрировать бесконечное уравнение вселенной. Вам предстоит благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах, - быть может, еще в диком состоянии свободы. Если они не поймут, что мы несем им математически-безошибочное счастье, - наш долг заставить их быть счастливыми. Но прежде оружия - мы испытываем слово³⁰⁹ (2, 211)

En el mundo del otro lado del espejo, Zamiatin siente el deber de llevar a los seres que se encuentran en el salvaje estado de felicidad y conformismo post-revolucionario hacia la libertad. Y, al igual que Blok, lo intenta con la palabra. Ahí donde el estatismo comienza a reinar, aparece el herético, el artista como lo define Blok, y produce movimiento.

Zamiatin define el arte como un espejo de la realidad: “В жизни, особенно в зеркальной, — в искусстве — такой географической точности нет”³¹⁰ (4, 233). A esta definición se suma el género elegido: la distopía, que lleva implícito el establecimiento de paralelismos con la realidad socio-política del presente del autor. Como tercer sumando: la ironía característica del autor, esa aguda capacidad que posee para dar a entender lo contrario de lo que dice. Finalmente, se suman las poderosas metáforas, analogías y mitologías intercaladas en el texto. El resultado es la mirada desde la cual se analiza aquí la novela *Nosotros* para comprender el conflicto del Yo en el *Nosotros*.

³⁰⁹ “*Tienen* por delante una hazaña aún más gloriosa: resolver la ecuación infinita del Universo mediante la vítrea, eléctrica e ignívoma INTEGRAL. *Tienen* por delante la tarea de imponer el bienhechor yugo de la razón a los ignotos seres de otros planetas – quizá aún en estado de libertad –. Si no comprenden que llevamos la felicidad matemáticamente infalible, nuestro deber es obligarlos a ser felices. Pero antes que las armas, probaremos la palabra”.

³¹⁰ “en la vida, especialmente en la vida en el espejo: en el arte, no hay tal precisión geográfica”

El cronotopo está definido sin precisión: una ciudad encerrada en una burbuja de cristal, una sociedad organizada bajo un Estado Único, que existe mil años más adelante del tiempo de Zamiatin. Es una narración que promete describir los 120 días previos al lanzamiento de un cohete al espacio a través de un diario que no es escrito diario ya que cuenta con sólo 40 entradas para un tiempo narrativo de más de 120 días. Transcurre entre la primavera y el otoño, coincidiendo el verano con la época de mayor calor y por lo tanto, mayor energía y movimiento. La descripción climática refleja también el estado de ánimo de los personajes.

Aunque la novela termina cuando se aproxima el invierno, cuando todo se enfría, el ciclo volverá a comenzar en la siguiente primavera, al igual que Blok, Zamiatin iguala la revolución con los ciclos de la naturaleza. En el ensayo de 1923, el autor expresa su concepción de la revolución:

Революция - всюду, во всем, она бесконечна, последней революции - нет, нет последнего числа. Революция социальная - только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше - космический, универсальный закон (universum) – такой же, как закон сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии)³¹¹. (3, 173).

Esta idea la expresa también el personaje I-330 en un diálogo con el incrédulo D-503:

“Назови мне последнее число, ... верхнее, самое большое. – Но, I, это же нелепо. Раз число чисел бесконечно, какое же последнее? - А какую же ты хочешь последнюю революцию! Последней нет, революции - бесконечны. Последняя - это для детей: детей бесконечность пугает, а необходимо, чтобы дети спали спокойно...”³¹² (2, 221).

Zamiatin, como Blok, concibe la revolución como un proceso muy amplio que va más allá de la dimensión social.

³¹¹ “la revolución está en todos lados, en todo. Es infinita. No hay una revolución final, no hay un número final. La revolución social es sólo una de un número infinito de números: la ley de la revolución no es una ley social sino una inmensurablemente mayor. Es una ley cósmica, (universal), como las leyes de la conservación de energía y la disipación de la energía (entropía)”

³¹² “Dimes pues la última cifra, ... la más elevada, la mayor de todas. – Pero, I, Eso es absurdo. La sucesión es infinita, ¿cómo quieres que te diga la última? – ¿Y de qué última revolución hablas? No existe ninguna revolución final, también son infinitas. ¡La última! Es un cuento de niños. A ellos les espanta el infinito, pero claro, como deben irse tranquilos a dormir...”

En 1920, cuando Zamiatin terminó la novela, un viaje al espacio era aún asunto de la ciencia ficción, algo impensable, en cambio, los ciudadanos de la sociedad futura enviarían un cohete tripulado al espacio, un cohete de vidrio – transparente, como todo lo producido en el Estado Único –, eléctrico, que a la vez arroja fuego. Como ya se ha mencionado anteriormente, la posesión de una avanzada tecnología es uno de los rasgos principales de todas las sociedades distópicas, incluyendo la de *Nosotros*. Otra de sus características es la manipulación de las fuentes de información, manipulación materializada en el Periódico Estatal que es único y controlado por el Estado. En la Rusia bolchevique el periódico estatal *Pravda* no tardó mucho en establecerse como única fuente de información.

Más características de la sociedad de *Nosotros* son: la regulación de la vida hasta el punto que los hijos le pertenecen al Estado y el ciudadano debe entregarlos por voluntad propia. Las personas no tienen un nombre propio, se identifican por medio de una letra y un número y llevan uniforme diario, es decir, la individualidad ha desaparecido. La comida se hace a base de petróleo, todos los números deben comer y masticar al mismo tiempo, y todas las horas del día y la noche están designadas a actividades que sirvan a los propósitos estatales. Dormir, por ejemplo, es obligatorio para poder trabajar con energía durante el día.

En lo relativo a la individualidad, es posible distinguir tres componentes fundamentales que la caracterizan. Primero, una actitud individualista que asigna valor absoluto a los individuos humanos únicos en su ser. Segundo, hay un valor positivo de la vida privada definida como relaciones familiares y actividad doméstica. Tercero, hay una cierta intensificación de la relación entre la persona y él mismo (citado en O. Kharkhordin, 5). Son tres componentes que son inseparables de la libertad. Y tres componentes fundamentales que Zamiatin anticipa en su narración sobre la anulación de la individualidad fundida en la masa. En el Estado Único, espejo de la realidad, la ciudad delimitada y creada en cristal

transparente es la máxima capacidad del panóptico que masifica y esclaviza y aprisiona. Ahí dentro no existe la vida privada y la posible relación con uno mismo es casi nula.

Los paralelismos socio-políticos han sido ya ampliamente estudiados³¹³, aquí se mencionan los más relevantes: el Benefactor como imagen de Lenin con el respectivo culto a la personalidad: “Он - новый Иегова на аэро, такой же мудрый и любяще-жестокий, как Иегова древних”³¹⁴ (2, 305). Ya en 1920, Maiakovski escribió que: “cuando decimos Lenin significa el Partido; cuando decimos el Partido, significa Lenin” (Stone, 368). Otros paralelismos son: el uso de la violencia para la represión y método de control de la sociedad, el despotismo estatal, y el día de la Unanimidad como refuerzo del monopolio unipartidista³¹⁵.

También lo son la Marcha del Estado Único que suena en todo momento por altavoces como la omnipresente propaganda política, los Guardianes como personal de la Cheka, las membranas-micrófonos que “escuchan” las conversaciones de la gente como los espías y agentes dobles. Las Tablas de la Ley que “каждого из нас наяву превращает в стального шестиколесного героя великой поэмы”³¹⁶ (2, 218), como la Tabla de Rangos impuesta por Pedro I que reestructuró la posición social de cada uno de los ciudadanos rusos³¹⁷; y también como las Tablas de Moisés reveladas a la humanidad para la regulación de la vida. La industrialización y mecanización del trabajo que convierte al ser humano en una máquina más, motivo que prevalece en la ficción y se impone en la realidad; y la anulación de la dicotomía entre individuo y colectivo.

³¹³ La mayoría se mencionan en la sección anterior.

³¹⁴ “Era el nuevo Jehová que descendía de los cielos en su aerotransportador. Era él, bondadoso, sabio y severo como el Jehová de los antiguos”

³¹⁵ Una forma de consolidar el poder autocrático es a través de ritos y ceremonias impuestos que glorifican lo que de otra manera sería cuestionado y desechado.

³¹⁶ “convierten a cada uno de nosotros en el héroe de acero de seis ruedas de un gran poema”

³¹⁷ Reestructuración social que es motivo desencadenante en *El Capote* y *Diario de un loco* de Gógol, en *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, entre otras.

Un paralelismo más es la intolerancia a la divergencia: En el ensayo de 1918 titulado

¿*Escitas?*, Zamiatin sentencia:

И для всякого мещанина — всего ненавистней непокорный, смеющий думать иначе, чем он, мещанин, думает. Ненависть к свободе — самый верный симптом этой смертельной болезни: мещанства. Остричь все мысли под нолевой номер; одеть всех в установленного образца униформу; обратить еретические земли в свою веру артиллерийским огнем.³¹⁸ (4, 218)³¹⁹

En 1918, Lenin comenzó su proyecto de estado bajo la consigna “con nosotros o contra nosotros”. Lo que dio lugar a:

The greatest importance of the October Revolution lies in its having established the first totalitarian one-party state, and that the impact of that "achievement" was greater and more lasting than its contribution to the tradition of revolution. Lenin did indeed succeed in avoiding the rock of reaction on which all other radical revolutionaries before him had foundered. But he did so at the cost of classical revolutionary aims and values. (Rogger, 403)

Parafraseando al Gran Inquisidor de Dostoievski quien afirma que: “les probaremos que son débiles niños pero que la felicidad de los niños tiene particulares encantos. Se tornarán tímidos y no nos perderán nunca de vista, se estrecharán contra nosotros como polluelos que buscan el abrigo del ala materna” (Dostoievski, 2005: 65). Zamiatin escribe en el ensayo titulado *Tengo miedo* de 1922:

Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова.³²⁰ (3, 120)

Para Zamiatin, la nueva utopía social había tomado la forma del viejo catolicismo. Tanto en la realidad soviética como en el espejo de la ficción, la nueva religión trata a los ciudadanos como niños y les hace creer que necesitan protección. Es una eficaz forma de control: generar desconfianza, inseguridad y miedo.

³¹⁸ “y lo que todo filisteo odia más que nada es al rebelde que osa pensar diferente a él. El odio a la libertad es el síntoma más certero de esta enfermedad mortal llamada filisteísmo. Afeitada todas las cabezas hasta el cuero cabelludo, viste a todos con uniforme regulatorio, convierte a todos los heréticos de tu tierra a tu propia fe por medio de la artillería de fuego”

³¹⁹ Los personajes de *Nosotros* visten uniformes regulatorios, hacia el final a todos les afeitan las cabezas y, los mecanismos de control son basados en la tortura y violencia. El resultado es un aparente conformismo y pasividad de la sociedad.

³²⁰ “Tengo miedo que no tendremos una literatura genuina hasta que dejemos de considerar a la población rusa como a un niño cuya inocencia debe ser protegida. Tengo miedo que no tendremos una genuina literatura hasta que nos curemos a nosotros mismos de este nuevo tipo de catolicismo, que es tan temeroso como el anterior de toda palabra herética”

A lo largo de la obra, el imaginario cristiano se presenta de manera irónica y risible con el objetivo de mostrar que el fanatismo religioso, tanto el católico como el soviético (bolchevique en aquellos años), son igual de perjudiciales para el ser humano. “That a disciple of Dostoevskian ethics could depart from his master’s metaphysics so far as to see Christianity as the father of communism was an irony which Zamyatin evidently understood and even exploited through parody” (Gregg, 66). El fanatismo es una forma de estatismo que ciega al individuo rodeándolo de ataduras hasta que pierde toda posibilidad de libertad.

Dentro de Nosotros, resaltan seis individuos. I-330 quien es personaje continuación de Tatiana de Pushkin y Sonia de Dostoievski: mujeres fuertes, incorruptibles e inseparables de los “protagonistas” masculinos. En el mundo al revés, I-330 comienza siendo imagen de Eva: la mujer que ofrece la fruta prohibida, el conocimiento a D-503, y es a la vez musa que propicia el rito de iniciación que otorga libertad al hombre. Conforme se desarrolla la historia, se revela como una guerrera escita dispuesta a morir como Cristo crucificado. Es una *Fausta*, “как древние валькирии”³²¹ (2, 345), una mujer que parece haber vendido su alma a Mefistófeles para obtener conocimiento y libertad que se convierten en su salvación³²². Una de las ironías de Zamyatin es presentar a Mefistófeles como un grupo de individuos que tienen como proyecto terminar con el mal y liberar al ser humano de la normativa racionalidad atávica.

I es la gota que comienza siendo esporádica distracción irracional (D la describe con una gran X en los ojos y cejas, símbolo matemático que expresa una variable o incógnita), para después inundarlo todo con lo impredecible, lo ilógico, lo irracional y la incertidumbre. Zamyatin define a un escita como:

вечный кочевни... он жив только в вечной скачке, только в вольной степи... он работает *только* для далекого будущего, и никогда - для близкого, и никогда - для настоящего; поэтому для него

³²¹ “como una valquiria de la Antigüedad”

³²² En el espejo: Fausto, hombre, vende su alma a cambio de conocimiento que se convierte en su perdición.

один путь: Голгофа, и нет иного; поэтому для него единственно мыслимая победа: быть распятым, и нет иной.³²³ (4, 286)

Pues para Zamiatin, es necesario que se dé “Поражение, мученичество в земном плане - победа в плане высшем, идейном. Победа на земле — неминуемое поражение в другом, высшем плане”³²⁴ (4, 294). En caso de que la victoria se dé en el plano terrenal, inevitablemente se volverá filisteo, razón por la que I-330 muere crucificada.

D-503 es un personaje escindido entre el consciente, lo racional y entrópico, y lo inconsciente, irracional y dinámico. Comienza siendo Adán en el paraíso, cae en la tentación y sufre una caída física que lo transforma en ángel caído quien intenta destruir el paraíso. Pero antes de ser expulsado por Dios, se transforma en Judas y traiciona a la salvadora de la humanidad. El final de D se comprende a partir del ensayo *Sobre sintetismo*, en él, Zamiatin expresa: “Тактическая аксиома: во всяком бою – непременно нужна жертвенная группа разведчиков, обреченная перейти за некую страшную черту - и там устлать собою землю под жестокий смех (пулеметов)”³²⁵ (3, 165). D debe ser sacrificado bajo la cruel risa de I en la ficción para que en el espejo surjan impulsos en el lector que rompan la entropía. Todo esto a pesar de que D supera su debilidad y cobardía que le exigían «костыли достоверности» - словами Ницше³²⁶ (3, 177). A pesar de alcanzar la síntesis entre su Yo *civilizado* (en la acepción blokiana del término) y su Yo *salvaje*, con su sacrificio se abre, en el espejo, el camino hacia la revolución.

S-4711 es la serpiente que incita a Eva a pecar, es un agente doble: miembro de la Cheka y a la vez miembro revolucionario, es Mefistófeles bondadoso y omnipresente. I, D y S son los personajes que sufren metamorfosis de la mitología de la que provienen al mirarlos

³²³ “un eterno nómada... que está vivo sólo en lo silvestre, en su libre cabalgar, solo en la estepa abierta... el verdadero escita trabaja solo para el futuro lejano, nunca para el futuro cercano, y nunca para el presente. Por lo tanto, para él sólo hay un camino: Gólgota y ningún otro; y la única victoria concebible es ser crucificado, y ninguna otra”

³²⁴ “Derrota y martirio en el plano terrenal y victoria en el plano más alto, el plano de las ideas. Victoria en la tierra e inevitable derrota en el otro, el más alto plano”

³²⁵ “hay un axioma táctico: cada batalla requiere de un grupo de exploradores auto-sacrificados condenados a cruzar cierta línea temida para pavimentar el camino con sus cuerpos bajo la cruel risa (de las metralletas)”

³²⁶ “«las muletas de la certeza» en palabras de Nietzsche”

a través del espejo³²⁷. Los otros tres personajes no se transforman, son reflejos de alguna de las partes de D: O-90 es transparente, en ella se representa la acción de engendrar un hijo, que en el plano de las ideas es el manuscrito de D-503. Iu es espejo de D en cuanto ciudadana incorruptible que traiciona su propia rigidez al estar enamorada. R-13 es escritor, creador, de naturaleza indómita con rasgos negroides, *salvaje*, poeta y conocedor del secreto de la inmortalidad a través de la escritura.

A través de R-13, el autor adivina las palabras de A. Bely acerca de las condiciones bajo las que viven los escritores en 1920 y la creciente presión para servir al régimen³²⁸:

«Обстоятельства жизни - рвут на части: автор подчас падает под бременем работы, ему чуждой; он месяцами не имеет возможности сосредоточиться и окончить недописанную фразу. Часто за это время перед автором вставал вопрос, нужен ли он кому-нибудь, то есть нужен ли «Петербург», «Серебряный Голубь»? Может быть, автор нужен, как учитель «стихovedения»? Если бы это было так, автор немедленно положил бы перо и старался бы найти себе место среди чистильщиков улиц, чтобы не изнашивать свою душу суррогатами литературной деятельности...».³²⁹ (3, 122)

R, reflejo de Pushkin, es herético, visionario, rebelde, revolucionario y, al igual que D, amante de I y de O. Por otra parte, O, Iu y R son también ejemplo de que, incluso en el Estado más rígido y la inconsciencia más ciega, existen posibilidades de liberación.

Otra de las herramientas de caracterización es a través de los colores que también representan la energía y la entropía. Dentro de la distopía, los labios de I son rojos, O es siempre rosa y el cielo, edificios y uniformes estatales son azules. En *Sobre sintetismo*, y sobre todo en *Sobre literatura, revolución, entropía y otros asuntos*, Zamiatin describe las imágenes con las que relaciona los colores. “Багров, огнен, смертелен закон революции... И холоден,

³²⁷ Cf. R. A. Gregg. “Two Adams and Eve in the Crystal Palace: Dostoevsky, the Bible and *We*”. C. Collins. “Zamyatin’s *We* as Myth”. O. Ulph. “I-330 Reconsideration on the Sex of Satan”. Tres artículos que desarrollan, desde diferentes puntos de vista, el uso de la mitología cristiana en *Nosotros*.

³²⁸ Zamiatin cita a Andrei Bely en el ensayo *Tengo miedo*

³²⁹ “Las condiciones bajo las que vivimos nos están destrozando. El escritor se colapsa bajo el peso del trabajo que le es ajeno. Por meses no tiene oportunidad de concentrarse y terminar una frase incompleta. Últimamente el escritor se pregunta si alguien lo necesita, esto es, si alguien necesita *Petersburgo* o *La paloma de plata*. ¿Tal vez se le necesita como profesor de “ciencia poética”? Y si es así, de inmediato bajaría la pluma y buscaría un trabajo como limpiador de calles antes que violar su alma con sustitutos de actividad literaria”

синь, как лед, закон энтропии... Пламя из багрового становится розовым, ровным, теплым, не смертельным, а комфортабельным”³³⁰ (3, 174). Todo lo relacionado con el Estado tiene los colores de entropía. En cambio, la energía se representa con el rojo, amarillo, verde, negro, toda una policromía que representa el movimiento.³³¹

Dentro de la supuesta perfección del Estado, existen fugas, goteos, ya que, como afirma D-503, no todos están preparados, “я готов, так же, как каждый, - или почти каждый из нас. Я готов”³³² (2, 212). A partir de las grietas o goteras es que la perfección “completamente” regulada del Estado comienza a desmoronarse, como los riachuelos blokianos que terminan por unirse en un poderoso torrente. D confirma la existencia de dos horas en las que “единый мощный организм рассыпается на отдельные клетки: это установленные Скрижалю - Личные Часы”³³³ (2, 219), horas en las que “опять случилось что-то непредвиденное, непредвычислимое”³³⁴ (2, 227), es decir, confirma la existencia de fisuras dentro de la perfección estatal.

Una de las goteras de la novela, propia de la ironía de Zamiatin, es la metodología de razonamiento del más importante matemático del Estado Único³³⁵. En matemáticas, existen varios tipos de demostraciones para probar la veracidad de una proposición o teorema, pero en general, es posible afirmar que es necesario demostrar una afirmación para todas las variables involucradas en la proposición. Es sólo para los casos en los que se busca demostrar la falsedad de la proposición, que es válido utilizar un ejemplo.

³³⁰ “carmesí, de fuego, mortal es el signo de la revolución... fría, azul como el hielo, es el signo de la entropía... la flama se transforma de rojo a un rosa uniforme y tibio, ya no mortal sino confortable”

³³¹ Cf. Proffer, Carl R. “Notes on the Imagery in *Zamyatin’s We*”, en Kern. *Zamyatin’s We*. Uno de los motivos que desarrolla este autor es el uso de los colores.

³³² “Yo estoy preparado, como lo estamos todos, o casi todos nosotros. Yo estoy preparado”

³³³ “el potente organismo se divide en células individuales: son las Horas de Asueto Personal que establecen las Tablas de la Ley”

³³⁴ “otra vez ha sucedido algo imprevisto, algo que no entraba en los cálculos”

³³⁵ Cf. L. B. Cooke. “Ancient and Modern Mathematics in *Zamyatin’s We*”. En este artículo el autor rastrea los errores de cálculo que comete D a lo largo de la obra.

En cambio, D constantemente afirma la supuesta veracidad y cientificidad del pensamiento y reglas estatales, de lo que considera su filosofía, a través de un ejemplo, peor aún, poniéndose a él como ejemplo. Ejercicio que resulta en una contradicción al pensamiento científico y que el autor conoce a la perfección al ser ingeniero. La particularidad de las demostraciones de D llega al extremo en que él mismo se da cuenta que está expresando sólo su opinión, una visión individual y separada del colectivo, a pesar de que sus intenciones iniciales son representar al colectivo.

Las constantes auto referencias forzosamente remiten a una identidad individual, no colectiva. En oposición a la supuesta racionalidad de un Estado altamente mecanizado, regulado y matemáticamente perfecto, el manuscrito no es racional, objetivo ni lineal. Está plagado de subjetividades y sensaciones que elevan la temperatura y afloran sensibilidades: “Я пишу это и чувствую: у меня горят щеки”³³⁶ (2, 212). Describe sus sueños, deseos, celos y pasiones y es ahí donde se manifiesta el fracaso en “integrar”, en masificar, pues resulta imposible controlar la emocionalidad del ser humano.

Una gotera más es la posibilidad de crear un arte libre que no sirva a ningún amo, el diario de D-503 es un acto de libertad. D equipara la acción de escribir un libro con la gestación de un hijo³³⁷: “И долгие месяцы надо будет питать его своим соком, своей кровью, а потом - с болью оторвать его от себя и положить к ногам Единого Государства”³³⁸ (2, 212). La emoción que siente al comienzo de su creación la iguala al sentimiento de una mujer embarazada ya que un texto es: “Это я и одновременно - не я”³³⁹

³³⁶ “yo lo escribo y siento que me arden las mejillas”

³³⁷ En la Gaia Scienza, Nietzsche afirma: “debemos dar nacimiento a nuestros pensamientos que nacen de nuestro dolor, y como las madres, darles todo lo que hay en nosotros, sangre, corazón, fuego, placer, pasión, agonía, consciencia, destino y catástrofe” (35-36)

³³⁸ “Y tendré que alimentarlo durante largos meses con mi propio jugo, con mi sangre, para luego arrancármelo dolorosamente del interior y ponerlo a los pies del Estado Único”

³³⁹ “esto soy yo y al mismo tiempo, no soy yo”

(2, 212). En varias ocasiones Zamiatin se refirió a sus textos como sus hijos³⁴⁰, sus creaciones.

Para el autor, el acto de engendrar una obra literaria era un acto de libertad y responsabilidad, pues escribir obliga a tomar una postura y a responsabilizarse. Es un acto subversivo que se opone a la esterilidad emocional y creadora que el Estado pretende imponer: “мы любим - только такое вот, стерильное, безукоризненное небо”³⁴¹ (2, 213), esterilidad que claramente no se logra. Desde el principio hasta el final, lo que se expresa en el diario de D son sus particulares sentimientos y emociones. De igual manera, aunque el estado bolchevique buscaba la esterilidad artística, la producción artística de los años veinte fue prolífica y valiosa; como muestra: *Мы (Nosotros)*.

Ya desde la primera entrada, se revelan varios de los temas principales, sobre todo, el conflicto entre el Yo y el Nosotros. Comienza la obra con la constante repetición del pronombre singular en el intento del protagonista por describir un Nosotros: “Я просто списываю... Я пишу это - и чувствую: у меня горят щеки... Я, Д-503, строитель ИНТЕГРАЛА, - я только один из математиков Единого Государства... Я лишь попытаюсь записать то, что вижу, что думаю... Я пишу это и чувствую: у меня горят щеки... Это я и одновременно - не я... Но я готов”³⁴² (2, 211-2). El conflicto de la identidad se desarrolla a partir del lenguaje, como un problema lingüístico. Al escribirse, el Yo que vive perdido en el Nosotros logra encontrarse.

La inserción de la transgresión se refleja en el modo de narrar. Después de ver a I-330 con un vestido negro ceñido: “И вот, медленно - солнце. Не наше, не это голубовато-хрустальное и равномерное сквозь стеклянные кирпичи - нет: дикое, несущееся,

³⁴⁰ En una carta a su amigo Lev Luntz de 1924, Zamiatin escribe: “pronto tendré gemelos: estoy escribiendo dos obras de teatro” (Kern, 269).

³⁴¹ “lo amamos solo así, el cielo estéril e impecable”

³⁴² “Yo sólo copio... *escribo esto* y siento que me arden las mejillas... Yo, D-503, constructor del INTEGRAL, yo, son tan sólo uno de los matemáticos del Estado Único... yo solo intento escribir lo que veo, lo que pienso... *escribo esto* y siento que me arden las mejillas... esto soy yo y al mismo tiempo no soy yo... pero yo estoy preparado”

опалющее солнце - долой все с себя - все в мелкие клочья”³⁴³ (2, 222). El inconsciente fluye expresando el deseo sexual de manera casi poética como la descripción del primer encuentro sexual: “Я отстегнулся от земли и самостоятельной планетой, неистово вращаясь, понесся вниз, вниз - по какой-то невычисленной орбите...”³⁴⁴ (2, 249). Expresiones poéticas que sin importar su calidad, son, no obstante, expresión artística opuesta a la racionalidad.

Zamiatin en el ensayo titulado *Sobre el lenguaje* de 1920, “recommended not literary language, which he deemed “oratorical” and “corseted” but “popular language”. This meant brief statements, few subordinated clauses, diminutive forms, particles and colloquialisms. An artistic use of this language, he reasoned, promoted greater economy, vitality and cohesion (Kern, 119). Además este tipo de lenguaje narrativo requiere de la participación activa del lector para terminar las frases y las ideas. En *Nosotros* también sobresale el uso de “мысленный язык” o “lenguaje del pensamiento” o monólogo interior.

Otra de las goteras de la racionalidad es el erotismo y el deseo. “Сохнут губы - ежеминутно проводишь по ним языком - и, должно быть, сладкие губы у всех встречаемых женщин (и мужчин тоже, конечно); Это несколько мешает логически мыслить”³⁴⁵ (2, 212). Los labios rojos, dulces y afilados de I, fugaces como los de R, las sonrisas estáticas o burlonas, los dientes, los hombros, el pecho, las manos, son descritos con tal precisión que transmiten mucho más que sólo características físicas. Hablan de contacto físico, sensual, entre dos individuos: “el erotismo tiene para los hombres un sentido que la manera de proceder científica no puede alcanzar” (Bataille, 1988: 16). De manera que escapa y tiene el poder de transgredir el código construido, es una salida hacia la libertad.

³⁴³ “Y he aquí que lentamente aparece el sol. No es el nuestro; no es el sol azulado y *crystalino* que penetra uniformemente a través de los ladrillos de cristal. No, es un sol salvaje, flotante y abrasador que lo deja todo hecho pedacitos tras de sí”

³⁴⁴ “despegué de la tierra hacia el vacío y, como un planeta de órbita independiente, empecé a girar frenéticamente, descendiendo cada vez más abajo y describiendo una órbita incalculable...”

³⁴⁵ “Los labios se resecan - a cada instante hay que humedecerlos con la lengua. Quizá todas las mujeres que se encuentran al paso tengan los labios dulces (los hombres también, claro). Es algo que impide pensar con lógica”

El juego erótico rompe la linealidad de la vida de D: “Она была в легком, шафранно-желтом, древнего образца платье. Это было в тысячу раз злее, чем если бы она была без всего. Две острые точки! сквозь тонкую ткань, тлеющие розовым - два угля сквозь пепел. Два нежно-круглых колена...”³⁴⁶ (2, 247), describe curvas. El erotismo despierta en D: “Молот бил там - внутри у меня - в накаленные докрасна прутья. Я отчетливо слышал каждый удар”³⁴⁷ (2, 247). Que se transforma en enamoramiento: “Как рассказать то, что со мною делает этот древний, нелепый чудесный обряд, когда ее губы касаются моих? Какой формулой выразить этот, все, кроме нее, в душе выметающий вихрь?”³⁴⁸ (2, 313). Es una transformación similar a la que traza Zamiatin al describir el trabajo de Yuri Annenkov³⁴⁹.

Es una transformación que va del cubismo, una forma artística reglamentada, hacia una forma artística completamente libre y fiel a su esencia: “от какого-то огня - покоробились, изогнулись, зашевелились у него прямые; от элементарных формул треугольника, квадрата, окружности он бесстрашно перешел к сложным интегральным кривым”³⁵⁰ (3, 166). Es una descripción análoga al “fuego invisible” que transforma a D y sus fórmulas elementales: el triángulo que forma con R y O, el cuadrado en el que vive y el círculo que representa O. El erotismo, el amor, doblan su linealidad y lo acercan a la libertad. De igual forma, el diario se transforma de largas descripciones a rápidos diálogos, frases sin terminar y entradas con irregularidades temporales.

La libertad que experimenta D pone en tela de juicio la validez de lo establecido, de las normas y convenciones sociales y morales. Actuar libre y conscientemente, reivindicar sus

³⁴⁶ “Ella llevaba puesto un vestido *ligero* antiguo de color amarillo azafrán. Era mil veces peor que si estuviera desnuda. Dos puntos afilados traslucían por aquel fino tejido, dos ascuas descomponiéndose al rojo vivo ente la ceniza. Dos rodillas suavemente contorneadas...”

³⁴⁷ “el martillo ahí forjando al rojo vivo las barras de acero de mi interior. Podía oír con claridad cada golpe”

³⁴⁸ “¿Cómo describir el efecto de ese disparatado y maravilloso rito en el que sus labios rozan los míos? ¿Con qué fórmula se puede expresar ese torbellino que barre todo lo que hay en mi alma, excepto a ella?”

³⁴⁹ La transformación de Y. Annenkov es parte del desarrollo del concepto de Sintetismo en el ensayo de ese mismo nombre.

³⁵⁰ “un fuego invisible envolvió sus líneas rectas. Se doblaron y comenzaron a moverse: de las fórmulas elementales, el triángulo, el cuadrado y el círculo, temerosamente se movió hacia complejas curvas integrales”

propios actos, supone afirmarse a sí mismo, negando entonces todo tipo de norma preestablecida. Afirmar sus propios valores significa replantearse los valores dictados por la sociedad. El conflicto no sólo tiene lugar entre D-503 como individuo y la sociedad de la que forma parte, sino también dentro del mismo personaje hay un conflicto contra él mismo, contra su parte racional³⁵¹: “Я стал стеклянным. Я увидел - в себе, внутри. Было два меня. Один я - прежний, Д-503, номер Д-503, а другой... Раньше он только чуть высовывал свои лохматые лапы из скорлупы, а теперь вылезал весь, скорлупа трещала, вот сейчас разлетится в куски и...”³⁵² (2, 249). Para D, el primer encuentro sexual con I fue como si el fuego derritiera la tierra, la capa exterior del dogma.

En el Estado Único “«всякий из номеров имеет право - как на сексуальный продукт - на любой номер»”³⁵³ (2, 225). Y aunque D-503 afirma comprenderlo racionalmente: “а внутри как-то облачно, па- утинно, и крестом какой-то четырехлапый икс”³⁵⁴ (2, 226). De manera que la supuesta conquista del Estado del Hambre y el Amor necesaria para alcanzar la felicidad es también una falacia. Lo que se ha dominado es el Hambre y las relaciones sexuales. El deseo sexual, la atracción física, los instintos, los impulsos, lo irracional, las sensaciones físicas y emocionales, todas expresadas diferente por los distintos personajes son lo que prevalece en la novela.

La risa, explosión que nace desde dentro, es otra productora de fisuras, funciona como otra herramienta para romper la osificación. Existen al menos dos tipos de risas que D describe: “Раньше я этого не знал - теперь знаю, и вы это знаете: смех бывает разного цвета. Это - это только далекое эхо взрыва внутри вас: может быть - это праздничные, красные, синие, золотые ракеты, может быть - взлетели вверх ключья человеческого

³⁵¹ Cf. M. Pérez. “El erotismo como elemento transgresor en *Nosotros* de Eugenio Zamiatin”.

³⁵² “Me convertí en cristal. Podía ver en mi interior, dentro de mí. tenía dos Yo. Uno era el de siempre, D-503. Pero el otro... antes, el otro apenas había asomado sus peludas pezuñas fuera del cascarón, pero ahora lo había hecho por completo. El cascarón estaba crujiendo, en un momento saltaría hecho pedazos...”

³⁵³ “«todo número tiene derecho, en tanto que producto sexual, a tener relaciones con cualquier otro número»”

³⁵⁴ “en mi interior todo parecía estar nublado y cubierto con una tela de araña, una especie de X de cuatro patas”

тела...”³⁵⁵ (2, 359). Reír es al principio algo que sólo I y R se podían permitir, a D le resultaba desagradable tanto las bromas como la risa al ser incapaz de comprenderlas.

La risa es un elemento subversivo. Tanto I como R se ríen al saber que D siente celos: “I смеялась очень странно и долго. Потом пристально посмотрела на меня – внутрь”³⁵⁶ (2, 248). Al enterarse R que D había estado con I: “налился смехом, захлебнулся и сейчас брызнет”³⁵⁷ (2, 253). Es hasta después del enamoramiento que D logra reírse de un modo incontenible al aceptar su condición.

Mientras más se libera D, más rompe las ataduras del Estado, le es más fácil reír: “меня всего трясет - может быть, от смеха - да, я сам слышу, как я смеюсь (знаете ли вы это, когда вы сами слышите свой смех?)”³⁵⁸ (2, 312). La risa como liberación se vuelve a presentar detrás del muro verde donde: “со смехом тащат вперед”³⁵⁹ (2, 314). El grupo le otorga un sentido de pertenencia a ese colectivo con el que reía en conjunto. La risa era lo que permitía que D no sintiera sus actos como una obligación sino como un libre proceder.

La risa también puede ser una poderosa arma: “И вдруг она - рассмеялась. Я просто вот видел глазами этот смех: звонкую, крутую, гибко-упругую, как хлыст, кривую этого смеха”³⁶⁰ (2, 231). La comparación con un látigo no es casual pues es precisamente un látigo eléctrico el arma que usan los Guardianes para evitar el desorden durante una caminata obligatoria. Como arma mortal D aprende a usarla y es así como mata a Iu: “И я считаю: я убил ее. Да, вы, неведомые мои читатели, вы имеете право назвать меня убийцей... Это было так неожиданно, так глупо, что я расхохотался. И тотчас же туго закрученная пружина во мне лопнула... Тут я на собственном опыте увидел, что смех - самое

³⁵⁵ “antes no lo sabía, pero ahora sí y ustedes también: la risa tiene distintos tonos. Puede ser el lejano eco de una explosión interior producida bien por el estallido de cohetes de feria de colores rojos, azules y dorados, o bien por los jirones de un cuerpo humano lanzados al aire...”

³⁵⁶ “I se rio largamente y de manera rara. Después me miró penetrantemente”

³⁵⁷ “se hinchó a reír, atragantándose y soltando perdigones”

³⁵⁸ “todo mi cuerpo se puso a temblar (tal vez de risa). Sí, me oí reír (¿conocen ustedes la sensación de oír su propia risa?)”

³⁵⁹ “entre risas me llevaban a rastras”

³⁶⁰ “de pronto se echó a reír. Yo sencillamente, vi con mis propios ojos aquella risa: era sonora, amplia y flexible risa, elástica como un látigo”

страшное оружие: смехом можно убить все - даже убийство”³⁶¹ (2, 352). El elemento subversivo de la risa alcanza su máximo cuando están por asesinar a I-330 y su risa desafía al Benefactor.

El adjetivo *salvaje* (дикий) se repite en la novela relacionándose siempre con alguna característica que habla de la naturaleza, de lo natural, lo libre: “Терпеть не могу, когда смотрят на мои руки: все в волосах, лохматые - какой-то нелепый атавизм...

Обезьяньи”³⁶² (2, 216). La mano de mono de D representa su lado libre: “Чего можно требовать от них, если даже и в наше время - откуда-то со дна, из мохнатых глубин - еще изредка слышно дикое, обезьянье эхо”³⁶³ (2, 220). Ecos de libertad que se singularizan en su mano peluda.

I utiliza su lado *salvaje* para conquistar a D: “укус-улыбка, белые острые зубы... в улыбке у ней был все время этот раздражающий икс”³⁶⁴ (2, 229). Dientes afilados como de fiera y la irritante X que representa la incertidumbre provocada por el enamoramiento. Sentimiento que a su vez produce el brote del *salvaje* mono de D al estar cerca de ella o al sentir celos:

И вот я - настоящий - увидел в зеркале исковерканную прыгающую прямую бровей, и я настоящий - услышал дикий, отвратительный крик: - Что «тоже»? Нет: что такое «тоже»? Нет - я требую... Я - настоящий - крепко схватил за шиворот этого другого себя - дикого, лохматого, тяжело дышащего. Я - настоящий - сказал ему, R: - Простите меня, ради Благодетеля. Я совсем болен, не сплю.³⁶⁵ (2, 253)

³⁶¹ “yo considero que la maté. Sí, sí, mis desconocidos y queridos lectores. Tienen ustedes derecho a llamarme asesino... aquello fue tan inesperado y me resultó tan ridículo que solté una ruidosa carcajada. El tenso resorte que sentía en mi interior enseguida reventó... por experiencia propia, *comprendí* que la risa es la más terrible de las armas. Con ella se puede dar muerte a todo, incluso a un asesinato”

³⁶² “No puedo aguantar que me miren las manos. Son muy peludas, muy velludas; un atavismo absurdo.... Como la de los monos”

³⁶³ “¿Qué se les podía exigir si, incluso en nuestros días, todavía de cuando en cuando, se percibe el salvaje eco de los monos desde lo más profundo de nuestro interior”

³⁶⁴ “su sonrisa mordaz y sus afilados dientes blancos... su sonrisa dibujaba todo el tiempo esa irritante X”

³⁶⁵ “Y entonces, *mi verdadero Yo contempló en el espejo la recta y deformada y saltarina de las cejas*, y el Yo verdadero escuchó grito salvaje y repulsivo: “¿También? ¿Cómo que «también»? Explíquese”... mi Yo verdadero firmemente agarró por el cuello al otro, a mi salvaje, peludo y jadeante otro Yo. El Yo verdadero le dijo a R: “perdóneme, por el Benefactor, estoy muy enfermo, padezco de insomnio”.”

En lo que son las primeras apariciones del Yo *salvaje* y libre que actúa escuchándose a sí mismo antes que al deber ser impuesto por el Estado.

El goteo aumenta con el transcurrir del tiempo hasta convertirse en “Все новое и новое, какой-то ливень событий, и меня не хватает, чтобы собрать все: я подставляю полы, пригоршни - и все-таки целые ведра проливаются мимо, а на эти страницы попадают только капли...”³⁶⁶ (2, 318). Y conforme avanza el tiempo aumenta la intensidad: “Там, наверху, уже началась - еще не слышная нам – буря”³⁶⁷ (2, 324); dos días antes del lanzamiento del Integral: “А там, за стеною, буря, там - тучи все чугунее: пусть!”³⁶⁸ (2, 334). Hasta que se libera la revolución: “как капля воды под микроскопом: запертые в стеклянно-прозрачной капле инфузории растерянно мечутся вбок, вверх, вниз”³⁶⁹ (2, 357). Y con ella se libera la masa, individualizándose.

Como se menciona más arriba, Zamiatin define su escritura como Sintetismo: unión de tesis y antítesis, unión del Realismo con el Simbolismo que resulta en una nueva forma de mirar la realidad. Así pues, la primera parte del proceso de conocimiento de D es la Tesis: el juego erótico, la risa, la introducción del *salvaje* en el plano de la racionalidad: “Влажная, изумрудная глина трав; персиково-теплая: на изумруде - нагое тело Евы, вишневорумная: губы и острия грудей Евы, яблоки, вино. Яркая, простая, крепкая, грубая плоть: Мошотт, Бюхнер, Рубенс, Репин, Золя, Толстой. Горький, реализм, натурализм”³⁷⁰ (3, 164). El mundo a través del ojo desnudo.

³⁶⁶ “cada día tienen lugar más y más novedades, como un chaparrón de sucesos, y no doy abasto para dar cuenta de todos: aunque preparo el terreno y desparramo cubos enteros, sobre estas páginas apenas se vierten unas cuantas gotas...”

³⁶⁷ “Aunque no la podamos oír, en el cielo ya ha comenzado la tormenta”

³⁶⁸ “Tras el muro *se oía una* tormenta y las nubes *se volvían cada vez más* plumizas ¡Qué así sea!”

³⁶⁹ “la avenida era como una gota de agua vista al microscopio: un sinfín de microorganismos corría dentro de aquella porción cristalina sin orden ni concierto, de un lado a otro”

³⁷⁰ “el húmedo barro esmeralda del césped, el color durazno tibio, el desnudo cuerpo de Eva contra el esmeralda, rojo cereza, los labios de Eva y las puntas de los pechos, manzanas, vino. Vívido, simple, firme, piel áspera. Moleschott, Büchner, Rubens, Repin, Zola, Tolstói, Gorki, Realismo, Naturalismo”

Negación, –

La poética de Zamiatin que explica la realidad en la ficción y la ficción en la realidad, está expresada, como siempre, en boca de I-330:

Так вот - плоскость, поверхность, ну вот это зеркало. И на поверхности мы с вами, вот - видите, и щурим глаза от солнца, и эта синяя электрическая искра в трубке, и вон - мелькнула тень аэро. Только на поверхности, только секундно. Но представьте - от какого-то огня эта непроницаемая поверхность вдруг размягчилась, и уж ничто не скользит по ней - все проникает внутрь, туда, в этот зеркальный мир, куда мы с любопытством заглядываем детьми, - дети вовсе не так глупы, уверяю вас. Плоскость стала объемом, телом, миром, и это внутри зеркала - внутри вас - солнце, и вихрь от винта аэро, и ваши дрожащие губы, и еще чьи-то. И понимаете: холодное зеркало отражает, отбрасывает, а это - впитывает, и от всего след - навеки. Однажды еле заметная морщинка у кого-то на лице - и она уже навсегда в вас; однажды вы услышали: в тишине упала капля - и вы слышите сейчас...³⁷¹ (2, 270).

La capa exterior: la realidad; la capa interior: la ficción. La narración oscila entre una descripción de lo que es externo al personaje: la ciudad de cristal y sus edificios transparentes situados sobre calles rectas; y lo interno: los sentimientos, deseos, sueños y emociones. La capa exterior es fría, estática y regulada, la capa interior es caliente y dinámica. Un paso más, a nivel individuo, los ojos se convierten en línea divisoria entre lo externo y lo interno. En tanto espejos, representan la posibilidad de juntar el ser exterior con el interior, la posibilidad de síntesis en más de un nivel. Y hacia adentro, la posibilidad de síntesis del consciente con el inconsciente.

Los ojos en *Nosotros* son otra herramienta de caracterización. Los ojos de I son como pozos en los que se pierde D para más adelante poder reflejarse en los ojos de I que son como espejos. En ocasiones “смеялась, в глазах - искры, веселые языки”³⁷² (2, 322). En cambio los ojos de O son azul claro, transparentes, “синие окна внутрь, - и я проникаю внутрь, ни

³⁷¹ Piense en un plano o en una superficie. Por ejemplo, en este espejo. Mírelo. En esta superficie nos ve a los dos, el sol nos hace entornar los ojos, ve saltar una chispa azulada, ahora se desliza la sombra fugaz de un aerotransportador. Solo en la superficie, solo por un instante. Pero imagínese que algún fuego ablanda esta superficie y ya nada puede deslizarse por ella: todo penetra en su interior, se vuelve un mundo transparente donde cualquiera, como si fuera un niño, puede echar un vistazo. Le aseguro que los niños no son tontos. El plano adquiere volumen, se convierte en un cuerpo, en un mundo. En el interior del espejo – dentro de usted – hay un sol, un torbellino provocado por la hélice del aerotransportador, sus labios temblorosos, los de alguien más... ¿Comprende? El frío espejo refleja los objetos. La blanda superficie los absorbe conservando una huella para toda la vida. Puede que alguna vez haya visto en un rostro una arruga muy fina, ¡la recordará siempre! Habrá oído caer, en medio del silencio, una gota de agua, y ahora mismo la vuelve a oír”.

³⁷² “sus ojos echaban chispas, como pequeñas y alegres lenguas de fuego”

за что не зацепляясь: ничего - внутри, т. е. ничего постороннего, ненужного”³⁷³ (2, 235), que hablan de la parte de D que se personifica en O. R tiene “черные, лакированные смехом глаза”³⁷⁴ (2, 237). Y los ojos de S son “И сверкнули глаза - два острых буравчика, быстро вращаясь, ввинчивались все глубже, и вот сейчас довинтятся до самого дна, увидят то, что я даже себе самому...”³⁷⁵ (69). Son metáforas hechas imágenes, con las que el autor perfila a los personajes.

Los ojos son uno de los motivos más repetidos y significantes de la obra³⁷⁶. En su autobiografía de 1922, Zamiatin utiliza la metáfora de las ventanas de una casa como la posibilidad de explorar desde fuera el interior de una persona: “Вы все-таки непременно хотите от меня автобиографию. Но ведь вам придется ограничиться только наружным осмотром и разве слегка взглянуть в полутемные окна: внутрь я редко кого зову. А снаружи вы увидите немного”³⁷⁷ (2,3). Además de manifestar la importancia que tiene para el autor mantener una separación entre la vida privada y pública, el otorgar un valor positivo a la vida privada, es también metáfora que explicita la existencia de un espacio, generalmente estrecho, entre el adentro y el afuera desde donde es posible conocer ambos lados.

A lo largo de la obra los ojos funcionan exactamente igual que las ventanas de una casa: “Вот - остановились перед зеркалом. В этот момент - я видел только ее глаза. Мне пришла идея: ведь человек устроен так же дико, как эти вот нелепые «квартиры» - человеческие головы непрозрачны, и только крошечные окна внутри: глаза”³⁷⁸ (2, 229). Los ojos como ventanas por las que la luz ilumina la opacidad del pensamiento dogmático de

³⁷³ “azules ventanales por los que yo podía penetrar sin tropezarme con nada. En su interior no había nada ajeno ni innecesario”

³⁷⁴ “ojos negros lacados por la risa”

³⁷⁵ “Sus ojos relucían: dos pequeñas barrenas afiladas que, girando a toda velocidad, se enroscaban *cada vez más* profundamente. Y ahora que han quedado atornilladas hasta el fondo, ven lo que ni siquiera yo mismo...”

³⁷⁶ Cf. R. Parrott. “The Eye in *We*” en *Zamyatin's We*.

³⁷⁷ “Así que insisten en mi autobiografía. Tendrán que contentarse con una vista desde el exterior, tal vez con una ojeada por las oscuras ventanas: rara vez invito a alguien a entrar y desde el exterior no verán mucho”

³⁷⁸ “De pronto, nos detuvimos frente a un espejo. Únicamente veía sus ojos. Me vino una idea: el hombre de entonces era tan salvaje como aquellos absurdos «apartamentos». Sus cabezas eran opacas, y en su interior solo eran visibles unas diminutas ventanas: los ojos”

D, la posibilidad de conocer el Yo reprimido por la racionalidad, es decir, la mirada que es capaz de explorar las profundidades del ser más íntimo.

En el primer encuentro a solas con I: “Она смотрела куда-то вниз; глаза были опущены - как шторы”³⁷⁹ (2, 228), aún incapaz de mostrarse. Hasta que levanta la mirada y D observa: “Передо мною - два жутко-темные окна, и внутри такая неведомая, чужая жизнь. Я видел только огонь - пылает там какой-то свой «камин»”³⁸⁰ (2, 229). Los ojos de I son al mismo tiempo espejos: “я увидел там отраженным себя. Но было неестественно и непохоже на меня (очевидно, это было удручающее действие обстановки)”³⁸¹ (2, 229). Al principio es sólo ahí, en el reflejo, donde D logra encontrarse.

Y entonces, D comienza a soñar. Según G. Bachelard: “son las transformaciones las que hacen del espacio onírico el lugar mismo de los movimientos imaginados... y los cielos que escalamos son cielos muy íntimos: deseos, son esperanzas y son orgullos... velo de Maia no arrojado en absoluto sobre el mundo sino sobre nosotros mismos. Velo de Maia apenas del tamaño de un párpado” (1997: 142). Los sueños como espacio donde se refleja el Yo más íntimo, donde afloran los deseos y esperanzas.

En el primer sueño de D: “вдруг поднял медные веки - и полился сок: из Будды. И из желтого платья - сок, и по зеркалу капли сока”³⁸² (2,232). Los colores afloran, el azul grisáceo y frío de la ciudad comienza a derretirse y cambiar de color, aflora el amarillo y el verde. Comienza a fluir la realidad que es reflejo en el reflejo: “Раньше я никогда не видел снов... сны - это серьезная психическая болезнь”³⁸³ (2, 232). Por el espejo, en el revés del mundo racional, gotea el inconsciente y comienza el movimiento. Si asignamos un signo

³⁷⁹ “Ella miraba al suelo; tenía los ojos entrecerrados, como cortinas cerradas”

³⁸⁰ “Ante mí, dos ventanas tremendamente oscuras; dentro de estas, una vida ajena y desconocida. Solo vi llamear un fuego - una de aquellas «chimeneas»”

³⁸¹ “Me vi reflejado, *pero no de forma natural*, no parecía yo (*por lo visto a causa de la tensión de la situación*)”

³⁸² “De repente, un buda de bronce que levanta sus metálicos párpados y por ellos comienza a manar jugo. También por el vestido amarillo y por el espejo, a gotas”

³⁸³ “nunca antes había tenido sueños... los sueños son una grave enfermedad psíquica”

menos como calificativo de las distopías, entonces el reflejo en el reflejo (la nueva realidad de D), tendrá necesariamente asociado un signo positivo.

El Yo *salvaje* deja de ser novedad y esporádica aparición para tener una presencia en la cotidianeidad, para convertirse en objeto de reflexión: “Мне было жутко остаться с самим собой - или, вернее, с этим новым, чужим мне, у кого только будто по странной случайности был мой номер - Д-503”³⁸⁴ (2, 238). En la siguiente entrada (sátiro artificio del autor), se celebra una liturgia que provoca en D: “И утром я спустился вниз начисто отдистиллирован- ный, прозрачный”³⁸⁵ (2, 244), como si el Estado hubiera logrado limpiar el pecado de la consciencia. Pero I salva la situación y le envía la notificación de haberse anotado con él para cumplir con la Ley Sexual y al contemplar la carta: “и увидел эту свою ужасную, обезьянью руку”³⁸⁶ (2, 245), reaparece el Yo *salvaje*. Pues aunque Adán pretenda engañarse con ritos antiguos, una vez mordida la manzana no hay vuelta atrás.

Zamiatin, en el ensayo *Sobre sintetismo* define su posición frente a la mano:

Как будто так реально и бесспорно: ваша рука. Вы видите гладкую, розовую кожу; покрытую легчайшим пушком. Так просто и бесспорно. И вот - кусочек этой кожи, освященный жестокой иронией микроскопа: канавы, ямы, межи; толстые стебли неведомых растений - некогда волосы; огромная серая глыба земли - или метеорит, свалившийся с бесконечно далекого неба - потолка, - то, что недавно еще было пылинкой...³⁸⁷ (3, 167)

Es confirmación del ejercicio de sinécdoque que permea la totalidad de *Nosotros*. La mano de mono, la parte, se relaciona con el todo, con un Yo libre, *salvaje* e irracional que a su vez es parte de otro todo, el Yo racional, D-503, que a su vez es parte del Estado Único.

Nosotros es en varios niveles un ejercicio de sinécdoque como asegura D: “Вот был мой путь: от части к целому, часть - R-13, величественное целое - наш Институт

³⁸⁴ “me daba pavor quedarme solo conmigo mismo, o, más exactamente, quedarme con aquel hombre que me resultaba ajeno y que, al parecer debido a una mera y extraña casualidad llevaba mi número: D-503”

³⁸⁵ “Por la mañana me sentía tan puro y limpio que al bajar al vestíbulo me creí transparente”

³⁸⁶ “contemplé mi horrible mano de mono”

³⁸⁷ “toma algo aparentemente real y más allá de cualquier cuestionamiento: tu propia mano. Ves la suave y rosa piel cubierta de un delicado vello. Tan simple, tan incuestionable. Y he aquí un pequeño trozo de esta piel bajo la cruel ironía del microscopio: zanjas, hoyos, surcos, gruesos tallos de plantas desconocidas que alguna vez fueron vello, una enorme masa de tierra o un meteorito que cayó del infinitamente distante cielo – el techo que hasta hace poco era un simple trozo de polvo”

Государственных Поэтов и Писателей”³⁸⁸ (2, 256). Sinécdoque definida en el sentido más amplio de la palabra, una “which treat the individual as the replica of the universe, and vice versa, are the ideal synecdoche, since de microcosm is related to macrocosm as part to whole, and either the whole can represent the part or the part can represent the whole” (citado en Borenstein)³⁸⁹. La parte, D-503, representa la rigidez del todo, del Estado Único, al mismo tiempo, la inconsistencia del Estado Único refleja la del personaje, que a su vez reflejan, uno en el otro, los problemas identitarios dentro de un estado totalitario. El mayor problema de identidad presente en todos los miembros de un estado totalitario es que el individuo es sometido, absorbido y desaparecido por el colectivo.

En el espejo de la ficción se refleja la RAPP (Asociación rusa de escritores proletarios) quienes pretendían desaparecer la creatividad apoyando sólo escritos sobre temas proletarios. Para Zamiatin, las imposiciones de la asociación y la censura del gobierno resultaban mortales para la literatura:

Existen leyes de mecánica, en la instancia presente, en mecánica social. Si una bola pesada es golpeada con fuerza, digamos una bola de metal, adquiere gran velocidad. Y la bola de metal de la industrialización, ya golpeada, ha rodado con una velocidad sin precedentes en Rusia. Pero, si se intenta golpear una sustancia tan etérea como la literatura o el teatro, dicha sustancia, tal vez, sólo se disipará, perderá densidad debido al golpe. (Autoentrevista, 296)³⁹⁰.

Más tarde, las limitaciones que comenzaron con el bolchevismo se convirtieron en Realismo Socialista y encadenaron al arte a un servicio estatal de clara utilidad. La RAPP se convirtió en la Unión de Escritores Soviéticos, institución bajo la que la censura y el control fueron absolutos. Todo ello se adivina en la novela a través del Instituto Estatal de Poetas y Escritores y las labores que éste imponía a quienes se denominaba escritores.

Zamiatin, constructor de rompehielos, magnífico irónico, pone en boca del primer D-503: “Потому что ведь нет такого ледокола, какой мог бы взломать прозрачный и

³⁸⁸ “Ese era mi camino: de la parte al todo. La parte era R-13 y el solemne todo, nuestro Instituto Estatal de Poetas y Escritores”

³⁸⁹ Cf. Borenstein, E. “The Plural Self: Zamjatin’s WE and the logic of synecdoche”. En Kern. *Zamyatin’s We*.

³⁹⁰ La Autoentrevista está citada en Kern, G. *Zamyatin’s We*.

прочнейший хрусталь нашей жизни”³⁹¹ (2, 290). Y a continuación se dispone a probar que ante los dogmas y la entropía producidos en un mundo de vidrio como el que temía Dostoievski, “Пока новая ересь не взорвет кору догмы и все возведенные на ней прочнейшие, каменнейшие по-стройки”³⁹² (3, 174). Existen rompehielos: el ejercicio de creación del autor y de D, el manuscrito, el proceso de descubrimiento y desarrollo de una identidad individual, de descubrimiento de la libertad, el amor y la compasión son consideradas herejías dentro de las religiones dogmáticas.

De manera que el El Yo *salvaje*, el Yo no-racional comienza a experimentar existir: “Я увидел: лохматыми лапами он грубо схватил ее, разодрал у ней тонкий шелк, впился зубами - я точно помню: именно зубами”³⁹³ (2, 249). Aparece en situaciones límite opuestas a las experiencias cotidianas de D, y en dichas situaciones es que la parte irracional predomina sobre la parte racional moviendo la balanza hacia el otro lado. Esto provoca que, aunque en ocasiones el Yo racional regresa: “Я - был я”³⁹⁴, ya no hay posibilidad de esconder o ignorar al Yo *salvaje*: “Но под этим тихим прохладным стеклом - неслось неслышно буйное, багровое, лохматое”³⁹⁵ (2, 250). Pues el proceso de metamorfosis está puesto en marcha.

Al comienzo, el mundo pierde su inteligibilidad, pero en medio del caos el Yo percibe su propia fragmentación: “Я - один. Или, вернее: наедине с этим, другим «я». Я - в кресле и, положив нога на ногу, из какого-то «там» с любопытством гляжу, как я - я же - корчусь на кровати”³⁹⁶(2, 254). El individuo en la soledad encuentra el espacio para

³⁹¹ “Porque *puede ser que no existe* un rompehielos capaz de romper el transparente y sólido vidrio de nuestra existencia”

³⁹² “hasta que una nueva herejía hace explotar la costra del dogma y todos los edificios hechos de la más resistente piedra que se han levantado sobre ella”

³⁹³ “*Vi cómo mi otro yo* la agarró brutalmente con sus peludas pezuñas, desgarró su vestido de fina seda y le clavó los colmillos. Sí, lo recuerdo muy bien, los colmillos”

³⁹⁴ “yo, otra vez era yo”

³⁹⁵ “Pero bajo aquel vidrio frío y traslúcido, bullía imperceptiblemente algo salvaje, purpúreo y peludo”

³⁹⁶ “Me quedé solo. Major dicho, a solas con mi otros yo. Me senté en el sillón y, con las piernas cruzadas, miré con cierta curiosidad «allí», donde mi otro yo retozaba sobre la cama”

encontrarse consigo mismo, un espacio de privacidad es una necesidad en el proceso de creación y definición de una identidad individual.

El espejo, un umbral fronterizo entre dos realidades. “Muestra al sujeto aquello que no ha querido ver, un yo que no es consciente. Un poder dual y dialéctico del ser (sueño, sombras, espejos) definen la concepción sinuosa de toda entidad. El subconsciente es también parte del ser que expresa por completo en la literatura, ahí se puede representar su pluralidad” (de la Hoz, 330). Desde el mito de Narciso, el espejo representa la búsqueda del Yo y la búsqueda de autoconocimiento:

Я - перед зеркалом. И первый раз в жизни - именно так: первый раз в жизни - вижу себя ясно, отчетливо, сознательно - с изумлением вижу себя, как кого-то «его». Вот я - он: черные, прочерченные по прямой брови; и между ними - как шрам - вертикальная морщина (не знаю: была ли она раньше). Стальные, серые глаза, обведенные тенью бессонной ночи; и за этой сталью... оказывается, я никогда не знал, что там. И из «там» (это «там» одновременно и здесь, и бесконечно далеко) - из «там» я гляжу на себя - на него, и твердо знаю: он - с прочерченными по прямой бровями - посторонний, чужой мне, я встретился с ним первый раз в жизни. А я настоящий, я - не - он...³⁹⁷ (2, 251)

El Yo frente al espejo como objeto físico, refleja sólo lo físico, otorga una autoconciencia de aquello que todos los demás pueden ver y conocer antes que uno mismo. Es hasta que Narciso se encuentra con su reflejo que tiene adquiere conocimiento de su parte externa. La descripción que hace D de su imagen en el espejo-objeto no es más que la exteriorización de la escisión interior.

A través de D-503 se revela cómo una identidad individual es única y nunca es fija ni unidimensional. Dentro de la misma persona existe el D racional, el irracional, el D escritor consciente de su labor ficcional, D desdoblado en su manuscrito, “в голове у меня, как пустая белая страница”³⁹⁸ (2, 354), D como en un hijo, “Если бы у меня была мать - как у

³⁹⁷ “Estoy frente al espejo. Por primera vez en mi vida – justo así, por primera vez en mi vida – me veo con total claridad y conciencia. Me contemplo sorprendido, como si fuera «él». Pues bien, este soy yo-él: cejas negras bien perfiladas, entre ellas un pliegue vertical como una cicatriz (desconozco si la tenía antes). Acerados ojos grises. Bajo estos, sombras producidas por el insomnio. Tras del acero... resulta que nunca he sabido lo que hay detrás. Me contemplo desde «allí», (este «allí» es al mismo tiempo «aquí», infinitamente lejos). Desde allí me contemplo y veo al otro. Sé con certeza que este, el de las cejas bien perfiladas, es un extraño con quien tropecé por vez primera. Yo soy el auténtico. Yo, y no él”

³⁹⁸ “Sentí tener por cabeza una página en blanco, vacía”

древних”³⁹⁹ (2, 356), D como una extensión de su ser, “я уже не могу, не в силах истребить этот мучительный - и может .быть, самый дорогой мне - кусок самого себя”⁴⁰⁰ (2, 323), y a la vez D que observa a los demás Ds y los escribe: “показал всего себя, до последнего смолотого винтика, до последней лопнувшей пружины...”⁴⁰¹ (2, 342). Es narrador, lector, interlocutor y protagonista de su obra. Encuentra también más de un espejo donde encontrarse, en el espejo- objeto físico, en el espejo-texto, en el espejo-ficción, en el espejo-metáfora y en el espejo-ojos de I. Es ahí, en el espejo donde se encuentran todos los Yo y se da sola la consciencia de pertenecer a un mismo, consciencia de su individualidad.

El conocimiento de sí comienza con llevar la mirada del exterior hacia uno mismo, es una forma diferente de relacionarse con el mundo y con uno mismo pues la mirada cambia.

Созрело. И неизбежно, как железо и магнит, с сладкой покорностью точному непреложному закону - я влился в нее. Не было розового талона, не было счета, не было Единого Государства, не было меня. Были только нежно-острые, стиснутые зубы, были широко распахнутые мне золотые глаза - и через них я медленно входил внутрь, все глубже. И тишина - только в углу - за тысячи миль капают капли в умывальнике и я - вселенная, и от капли до капли - эры, эпохи...⁴⁰² (2, 260)

También en ocasiones, D-503 se transforma de escritor a lector de su propio texto, lo que le permite descubrir las descripciones que hace de él mismo. Entonces el sujeto se convierte en algo distinto a sí mismo, se ha transformado, y con ello va adquiriendo, poco a poco, acceso a la verdad⁴⁰³. Las preguntas *inocentes*, infantiles, que al principio del proceso hacia D a I, hacia el final las responde él mismo.

La nueva relación del individuo con el mundo, es una relación modificada por el conocimiento de sí mismo:

Это было, в сущности, противоестественное зрелище: вообразите себе человеческий палец, отрезанный от целого, от руки - отдельный человеческий палец, сутуло, согнувшись, припрыгивая

³⁹⁹ “Si tuviera una madre como la de los antiguos”

⁴⁰⁰ “No tenía fuerzas para abatir esa tortuosa parte de mi ser, quizá la más apreciada por mí”

⁴⁰¹ “He mostrado todo mi ser, hasta el último tornillo roto, hasta el último muelle destensado”

⁴⁰² “Estaba hecho. Era una ley inexorable: confluí en ella con la complaciente sumisión del hierro al imán. No había cupón rosa ni cálculo, ni Estado Único. Tan solo sus dientes delicadamente afilados y sus dorados ojos abiertos de par en par – por los que yo me introducía paso a paso hacia el abismo –. En un rincón del cuarto, el único lugar en calma a miles de millas, se oía un lavabo gotear. Yo era el mundo, gota a gota transcurrían eras, épocas enteras...”

⁴⁰³ Cf. M. Foucault. *Hermenéutica del sujeto*.

бежит по стеклянному тротуару. Этот палец - я. И страннее, противоестественнее всего, что пальцу вовсе не хочется быть на руке, быть с другими: или - вот так, одному, или... Ну да, мне уж больше нечего скрывать: или вдвоем с нею - с той, опять так же переливая в нее всего себя сквозь плечо, сквозь сплетенные пальцы рук...⁴⁰⁴ (2, 280)

Obtiene una conciencia lingüística al reconocer que el Nosotros que utiliza para el colectivo no es el mismo nosotros que para referirse a él e I-330 (que a su vez se unen en una entidad separada del todo), pues también el Yo ya no es el mismo para el constructor del Integral que para el que escribe el diario. Así presenta más de un estado de conciencia a través de los cuales filtra la narración.

En el lenguaje religioso, utilizando el imaginario católico, Zamiatin expresa la toma de conciencia como: “Я медленно, мягко поплыл куда-то вниз, в глазах потемнело, я умер. ... это было состояние временной смерти... темно и чувствую - вниз, вниз...”⁴⁰⁵ (2, 275). Convierte a Adán en ángel caído, “Ну-с, падший ангел. Вы ведь теперь погибли. Нет, не бойтесь?”⁴⁰⁶ (2, 261), personificación de aquél que busca destruir el mundo.

Así, el mundo racional se convierte en el mundo al revés: “Ведь я теперь живу не в нашем разумном мире, а в древнем, бредовом, в мире корней из минус-единицы”⁴⁰⁷ (2, 262), la racionalidad y masificación se convierten en extraños. Inclusive el Integral, objeto que anteriormente consideraba su gran obra, es ahora “серо-стеклянный, неживой”⁴⁰⁸ (2, 267). Se siente enfermo y los médicos diagnostican que: “у вас образовалась душа”⁴⁰⁹ (2, 270), necesita privacidad y tiempo para él mismo. La costra del dogma comienza a ceder: “Во мне - пестрым вихрем вчерашнее... И все это - разрывая мясо - стремительно

⁴⁰⁴ “A decir verdad, aquello era un espectáculo antinatural. Imaginen un dedo que, cortado de la mano, camina de prisa, encogido y dando saltitos por las cristalinas aceras. Soy ese dedo. Lo más extraño, lo más antinatural de todo, es que el dedo no siente el menor deseo de regresar para incorporarse a la mano. Prefiero estar solo, o... o... bueno, ya no tengo nada que ocultar: o ser uno con ella, apoyarme contra su hombro y perderme en ella con nuestros dedos entrelazados”

⁴⁰⁵ “Fui cayendo al vacío lentamente, con suavidad. La vista se me nubló y creí morir... había sufrido un estado de muerte temporal... todo estaba oscuro y tenía la sensación *de no hacer nada más que descender*”

⁴⁰⁶ “Bueno, ángel caído. ¡Ahora está perdido! ¿Qué me dice? ¿No tiene miedo?”

⁴⁰⁷ “¡ahora ya no vivo en nuestro mundo racional, sino en el antiguo, en el delirante, en el mundo de *la raíz de menos uno*”

⁴⁰⁸ “de vidrio grisáceo y sin vida”

⁴⁰⁹ “Se le ha formado el alma”

крутится там - за расплавленной от огня поверхностью, где «душа»⁴¹⁰ (2, 272). Hasta el punto en que: “Моя математика - до сих пор единственный прочный и незыблемый остров во всей моей свихнувшейся жизни - тоже оторвалась, поплыла, закружилась”⁴¹¹ (2, 278). D comienza a vivir en el interior del espejo, ahí donde el signo es positivo.

Ahí existe la posibilidad de unión del Yo racional con el Yo *salvaje*: “электрический разряд. Пульс моих последних дней становится все суше, все чаще, все напряженной - полюсы все ближе - сухое потрескивание - еще миллиметр”⁴¹² (2, 287). Hasta aquí la Antítesis que describe Zamiatin: “он в первый раз погружается в ее глаза, и на дне этих жутких колодцев, прорезанных в глиняном, трехмерном мире... на дне, в зыбких зеркалах - новая Ева, в тысячу раз прекраснее этой, но она трагически недостижима, она - Смерть. И Шопенгауэр, Боттичелли, Росетти, Врубель, Чюрленис, Верлен, Блок, идеализм, символизм”⁴¹³ (3, 164). D en el otro lado, la vida en el reflejo del reflejo, mucho más allá de la carne.

Síntesis, – –

Еще годы, минуты - Адам вновь вздрогнул, коснувшись губ и коленей Евы, опять кровь прилила к щекам, ноздри, раздуваясь, пьют зеленое вино трав... Но сегодняшний художник, поэт, сегодняшний Адам - уже отравлен знанием *той*, однажды мелькнувшей, Евы, и на губах *этой* Евы - от его поцелуев вместе с сладостью остается горький привкус иронии. Под румяным телом прошедший через отрицание умудренный Адам - знает скелет... Так - синтез: Ницше, Уитмен, Гоген, Сера, Пикассо - новый и еще мало кому известный Пикассо.⁴¹⁴ (3, 165)

⁴¹⁰ “En mi interior como un violento torbellino giraba el día anterior... Hurgando en la herida, todo aquello giraba impetuosamente bajo la superficie ablandada por el calor, donde radica el «alma»”

⁴¹¹ Las matemáticas, hasta entonces el único islote firme e inmutable de toda mi equivocada existencia, también se habían desgajado y flotaban dando vueltas”

⁴¹² “Una descarga eléctrica. Durante los últimos días mi pulso se ha ido haciendo cada vez más rápido y tenso. Los polos se aproximaban paulatinamente... luego *sonó* un crujido seco... aún faltaba un milímetro”

⁴¹³ “Se pierde por primera vez en sus ojos y en el fondo de estos inquietantes pozos cortados en tres dimensiones, el mundo de barro. Encuentra el vago destello de otro mundo... en las profundidades de los espejos fluidos, hay una nueva Eva, miles de veces más bella que ésta, pero trágicamente inalcanzable, es la muerte. Entonces, Schopenhauer, Botticelli, Rossetti, Vrubel, Ciurlionis, Verlaine, Blok, Idealismo, Simbolismo”

⁴¹⁴ “Pasan años, minutos y Adán tiembla de nuevo. Ha tocado las rodillas y labios de Eva. De nuevo se le enrojecen las mejillas, le tiemblan las fosas nasales al beber el verde vino del césped... El artista y poeta de hoy, el Adán de ahora está ya envenenado con el conocimiento de la otra, la conocida Eva, y con dulzura sus besos dejan en los labios de esta Eva un toque de ironía. Bajo la radiante carne, Adán que ha pasado por la negación, que se ha vuelto más sabio, conoce el esqueleto... Entonces la síntesis: Nietzsche, Whitman, Gauguin, Seurat, Picasso, el nuevo y poco conocido Picasso”

Del otro lado del muro, del otro lado de la realidad racional y maquinal del Estado Único: “я чувствовал себя над всеми, я - был я, отдельное, мир, я перестал быть слагаемым, как всегда, и стал единицей”⁴¹⁵ (2, 316). D logra la Síntesis, en la naturaleza es el espacio donde el Yo racional y el Yo *salvaje* se convierten en uno solo.

Durante el periodo de la antítesis, D engendra un hijo con O. Más adelante, estando ya en armonía con él mismo, al encontrar a O dichosa por sentir la vida que llevaba dentro, D alcanza aquello que para Gógol era el estado de mayor desarrollo de la espiritualidad del ser humano: la compasión. “А у меня в сердце - неприятная, даже болезненная компрессия, связанная с ощущением жалости (сердце - не что иное, как идеальный насос; компрессия, сжатие - засасывание насосом жидкости - есть технический абсурд)”⁴¹⁶ (2, 326). D llega incluso al grado de poder describir la verdadera naturaleza del amor tan presente en la obra tanto de Blok como de Zamiatin, el amor que a la vez destruye y crea.

El inconsciente se lo advierte, decide no borrar sus anotaciones “ведь иногда именно такие колебания служат предвестником”⁴¹⁷ (2, 226). Durante la marcha un número se sale de filas y lo castigan con el látigo eléctrico (esa poderosa arma que antes comparó con la risa) y mientras se lo llevaban: “Секунду я смотрел на нее постороннее, как и все: она уже не была номером - она была только человеком, она существовала только как метафизическая субстанция оскорбления, нанесенного Единому Государству”⁴¹⁸ (2, 295). Reflejo de su metamorfosis pues los demás seres humanos ya no son números, indistintos los unos de los otros sino personas, individuos humanos únicos en su ser. Personas

⁴¹⁵ “Sentía estar por encima de todos, y yo era yo, un ser aparte, un mundo en mí mismo. Había dejado de ser un sumando y me había convertido en una unidad”

⁴¹⁶ “Sentí en el corazón una desagradable *compresión*, incluso *enfermiza*, ligada a un sentimiento de compasión (el corazón no es otra cosa que una bomba, un compresor ideal. La compresión y la contracción no pueden provocar la absorción de un líquido; desde el punto de vista técnico, esto es absurdo)”

⁴¹⁷ “Porque a veces, tales oscilaciones sirven de pronóstico”

⁴¹⁸ “Durante unos segundos, la contemplé ajenamente: había dejado de ser un número para convertirse en una persona que ya solo existía como la substancia metafísica de una ofensa proferida al Estado Único”

que además tomaban su individualidad al romper la estricta normativa estatal, como D, I, R, O, S y Iu.

En su tercer y último sueño⁴¹⁹, D-503 sueña que tiene corria como un caballo: “А потом - стул. Но стул - не наш, теперешний, а древнего образца, из дерева. Я перебираю ногами, как лошадь... и я люблю деревянный стул: неудобно, больно”⁴²⁰ (2, 294). Una vez más el inconsciente da señales que le informan aquello que verdaderamente sucede, su transformación en rebelde, la adquisición de libertad de actuar y sentir de acuerdo a él mismo, pues para Zamiatin un escita es aquel que corre como caballo: “Просто потому мчится, что он — скиф, потому, что он сросся с конем, потому, что он — кентавр”⁴²¹ (4, 285). La mencionada incomodidad de la silla, de aquello que representa la vida antigua, representa su relación con I y la incomodidad que significa vivir en un mundo sin absoluta felicidad.

Una vez que el yo toma conciencia de sus particularidades: “Я чувствую себя. Но ведь чувствуют себя, сознают свою индивидуальность - только засоренный глаз, нарывающий палец, больной зуб: здоровый глаз, палец, зуб - их будто и нет”⁴²² (2, 297). Lo *sano* es un adjetivo definido a partir de las categorías establecidas por el Estado Único, pues en un proceso natural de diferenciación, el individuo comienza a distinguir las particularidades: “Но чувствую: живу отдельно от всех, один, огороженный мягкой, заглушающей звуки, стеной, и за этой стеной - мой мир...”⁴²³ (2, 279). D encuentra la tercer característica propia de una identidad individual de las mencionadas más arriba: una intensificación de la relación de la persona consigo mismo.

⁴¹⁹ Mateo 26:34: Antes de que el gallo cante, me negarás tres veces. D-503 sueña tres veces antes de la crucifixión, tal vez una ironía más de Zamiatin.

⁴²⁰ “Y después una silla. Pero no una silla de las nuestras, contemporánea, sino con una antigua y de madera. Yo corria como un caballo... me gustaba esa silla de madera, aunque no era cómoda: hacía daño”

⁴²¹ “Cabalga simplemente porque es un escita, porque se ha vuelto uno con su caballo, porque es un centauro”

⁴²² “Puedo sentirme. Pero solo pueden hacerlo quienes son conscientes de su individualidad, quien tiene un ojo inflamado, un dedo dolorido o una muela enferma: un ojo, un dedo y una muela en buenas condiciones parecen no existir”

⁴²³ “Tenía la sensación de vivir solo, de estar apartado de los demás y de estar cercado por un sonido suave que una pared ahogaba. Tras esa pared se hallaba mi mundo...”

D comienza a escuchar y seguir aquello que es ajeno a la razón, sus impulsos, sus verdaderos deseos y pulsiones. A ver a I en el día de la Unanimidad, siente el impulso de ir hacia ella, pedirle que esté a su lado. También comienza a escuchar a sus instintos, siente cómo el ambiente se asemeja a “Сейчас было, как у древних перед грозой”⁴²⁴ (192). Hasta que el impulso lo domina y golpea a su compañero R al ver cómo se llevaba a I en brazos. Su enamoramiento le da el valor necesario para, en una escena en la que cree ver a I entre la multitud, correr para salvarla del látigo de los Guardianes, poniendo en riesgo su propia vida.

Así, la narración sobre *Nosotros* convertida en narración sobre el Yo, o mejor dicho, sobre la multiplicidad de Yos, vuelve a plantear la dicotomía entre el conjunto y el individuo en el momento en que D toma plena consciencia de su individualidad y la acepta: “А впрочем - кто «они»? И кто я сам: «они» или «мы» - разве я — знаю”⁴²⁵ (2, 309). Sentía diluirse, como solución acuosa, y se cuestiona: “во что я обращаюсь?... Что будет завтра? Во что я обращаюсь завтра?”⁴²⁶ (2, 309), tomando consciencia de su metamorfosis. Hasta volverse definitivo: “Я уж давно перестал понимать: кто - они и кто — мы”⁴²⁷ (2, 320). Pues en efecto, ha cambiado los planos de referencia y él mismo es otro distinto a aquél que comenzó la narración.

I es quien confirma la relación entre D y su manuscrito, explicación que además expresa lo naturalmente impredecible del ser humano: “Человек - как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать...”⁴²⁸ (2, 319). Lo que se opone a una existencia plana y vacía en la que se conoce cada segundo *a priori*, una existencia reglamentada y limitada, o en palabras del Estado Único: una existencia “feliz”.

⁴²⁴ “el ahora se parecía los momentos previos a una tormenta de la Antigüedad”

⁴²⁵ “¿Quiénes son «ellos»? ¿Y de quién soy yo? ¿De «ellos» o de «nosotros»? ¿Acaso lo sé?”

⁴²⁶ “¿En qué me estoy convirtiendo?... ¿Qué va a pasar mañana? ¿En qué me transformaré?”

⁴²⁷ “Ya hace tiempo que dejé de comprender quiénes son ellos y quiénes somos nosotros”

⁴²⁸ “El hombre es como una novela: hasta que no llegas a la última página, no sabes cómo acabará. De lo contrario no valdría la pena leerla...”

Frente a la dicotomía entre felicidad y libertad D se da cuenta que: “А счастье... Что же? Ведь желания - мучительны, не так ли? И ясно: счастье - когда нет уже никаких желаний, нет ни одного... Какая ошибка, какой нелепый предрассудок, что мы до сих пор перед счастьем - ставили знак плюс, перед абсолютным счастьем - конечно, минус - божественный минус”⁴²⁹ (2, 335). Se aclara a sí mismo que no quiere la felicidad total, que desea la libertad. Elige la libertad: “Мне было ясно: все спасены, но мне спасенья уже нет, я не хочу спасенья...”⁴³⁰ (2, 336). Y surge un sentimiento de pertenencia a un nuevo colectivo, aquellos que corrían para no ser operados, aquellos que de manera consciente, deciden elegir la libertad frente a la felicidad.

En un segundo acto de confesión, el primero siendo su diario, D se dirige a la oficina de Guardianes a narrar lo sucedido: “О себе настоящем и о себе лохматом, и то, что она сказала тогда о моих руках - да, именно с этого все и началось”⁴³¹ (2, 365). Narra de la misma forma que en su diario, hablando del Yo racional y del encuentro con el Yo peludo, ese que creció durante meses dentro de él, y de lo que sintió el primer Yo: “и как я тогда не хотел исполнить свой долг, и как обманывал себя, и как она достала подложные удостоверения”⁴³² (2, 365). Como muñeca rusa, comienza de nuevo la narración pero desde la consciencia de su pluralidad individual.

El final de la obra es congruente con la corriente literaria de Zamiatin, el Sintetismo, en el que: “Сегодняшний читатель и зритель договорит картину, договорит словами - и им самим договоренное, дорисованное будет врезано в него неизмеримо ярче, прочнее, врастет в него органически. Так синтетизм открывает путь к совместному творчеству

⁴²⁹ “¿Y qué pasa con la felicidad? Los deseos son un tormento, ¿no te parece? Está claro que la felicidad se consigue al anular todo deseo. ¡Es un grave error asignar un signo *positivo* a la felicidad! ¡Menudo prejuicio! A la felicidad absoluta hay que colocarle un signo negativo, el divino «menos»”

⁴³⁰ “Lo veo claro: todos estaban salvados, pero para mí ya no había salvación. No quiero la salvación...”

⁴³¹ “Le hablé de mi yo auténtico y de mi otro yo, el peludo. Y también de lo que ella comentó en una ocasión acerca de mis manos - *sí*, justo ahí empezó todo”

⁴³² “Y de *cómo yo no quería* cumplir con mis obligaciones, cómo me había engañado a mí mismo, y *cómo ella* había conseguido certificados médicos falsos”

художника - и читателя или зрителя; в этом - его сила”⁴³³ (3, 171). Es una poética muy parecida a la de Blok, un arte en el que el acto creativo es libre, no obstante comprometido con su presente y portador de una moral humanista muy sólida.

Es por esto que el desenlace de la novela no es desesperanzado: “Было это то же самое, что убить себя - но, может быть, только тогда я и воскресну. Потому что ведь только убитое и может воскреснуть”⁴³⁴ (2, 362). D descubre la literatura como modo verbal del ser del hombre y se convierte en semilla de cambio:

Абсурд, да. Пересечение параллельных линий – тоже абсурд. Но это абсурд только в канонической, плоской геометрии Эвклида: в геометрии неэвклидовой - это аксиома. Нужно только перестать быть плоским, подняться над плоскостью. Для сегодняшней литературы плоскость быта - то же, что земля для аэроплана: только путь для разбега - чтобы потом вверх - от быта к бытию, к философии, к фантастике.⁴³⁵ (3, 178)

El texto que había comenzado como intento de descripción de la perfección del Estado totalitario se convierte en un diario del tipo *Memorias del subsuelo* en el que el protagonista expone lo negativo de la sociedad en la que vive convirtiéndolo en las razones por las que no quiere pertenecer a ella, razones por las que elige la libertad sobre la felicidad. Una especie de confesión desde el extrañamiento o la desfamiliarización que provoca la toma de conciencia que es la escritura. Un manuscrito que D comienza para explicar la realidad a otros termina intentando explicársela a él mismo.

En cada época existen novelas que agudizan o aletargan la sensibilidad y la conciencia de la sociedad: “the artistic, philosophical, and political aspects of the novel are inseparable, and their interdependence reflects the interlacing of the aspirations, frustrations, and agonies experienced in that epoch” (Heller, 159). Lo que el estado considera y etiqueta como

⁴³³ “El lector de hoy y el espectador de hoy sabrá completar el cuadro, llenar las palabras, y lo que él llene, será grabado de manera mucho más viva en él, se convertirá en parte orgánica de él mismo con más firmeza. Entonces, el sintetismo abre un camino a la acción común entre el artista y el lector o espectador. Ésta es su fuerza.”

⁴³⁴ “Era equivalente al suicidio, aunque tal vez resucitaría. Porque solo un muerto puede resucitar”

⁴³⁵ “¿Absurdo? Sí. La intersección de líneas paralelas es también absurda. Pero es absurda sólo en el plano canónico, de la geometría euclidiana. En la geometría no euclidiana es axioma. Sólo es necesario dejar de ser plano, elevarse por encima del plano. Para la literatura de hoy, la superficie plana de la vida diaria es lo que la tierra a un avión: una simple pista para despegar, para elevarse, de la vida diaria hacia las realidades del ser, la filosofía y lo fantástico”

irracional, es lo natural. Lo que es irracional en la realidad son las formas en las que se conduce el estado, el sin-sentido institucionalizado e impuesto como norma. El absurdo de afirmar que el presente existe sólo para alcanzar futuro ideal, propio de muchas religiones y estados totalitarios. El discurso oficial no concuerda con lo acontecido, aquello que se publica en el periódico oficial no concuerda con lo sucedido. En cambio, la hipotética irracionalidad, la confesión insurrecta del protagonista es mucho más verosímil. Con este recurso de oposición, Zamiatin busca poner al lector del lado de D-503 y generar una toma de consciencia y un rechazo al falso discurso estatal.

La conclusión natural de la síntesis para Zamiatin se expresa así: “Завтра нас не будет. Завтра пойдет новый круг, Адам снова начнет свой художественный опыт: это – история искусства. Уравнение искусства - уравнение бесконечной спирали”⁴³⁶ (3, 165). De tal forma que los personajes desaparecen: R muere, O escapa del otro lado del muro, I es crucificada y D operado. Después de la operación: “Впрочем, «человек» - это не то: не ноги - а какие-то тяжелые, скованные, ворочающиеся от невидимого привода колеса; не люди - а какие-то человекообразные тракторы”⁴³⁷ (2, 337). En cuanto humano, después de la operación D deja de existir.

Probablemente, debido a la alta censura, los escritores en Rusia desde el siglo dieciocho han tenido especial relevancia y sus opiniones siempre han tenido gran influencia en la sociedad y en la política. V. Belinski⁴³⁸ a principios del siglo diecinueve afirmó: “en San Petersburgo, aún bajo censura punitiva, la gente consideraba que sus verdaderos líderes eran los escritores. El título de poeta, novelista o crítico importaba de verdad” (Figueras, 7). Es tradición en Rusia otorgar a la literatura una función social, además de que “el texto

⁴³⁶ “Mañana no estaremos. Mañana un nuevo círculo comenzará. Adán se embarcará en un nuevo experimento artístico: así es la historia del arte. La ecuación del arte es la ecuación de una espiral infinita”

⁴³⁷ “De hecho, «personas» no es la palabra correcta, pues en lugar de piernas parecían tener pesadas ruedas accionadas por un invisible mecanismo de transmisión. No se trataba de personas, sino de tractores con apariencia humana”

⁴³⁸ V. Belinski (1811-1848). Crítico literario que trabajó entre Moscú y San Petersburgo.

configura una situación social y su presencia o ausencia pone de relieve unas especiales características culturales” (Cándido, 503). Desde la instalación del estado bolchevique, lo que comenzó no fue la dictadura del proletariado, fue la dictadura de un solo partido que no tenía el apoyo mayoritario de la población: ni por parte del proletariado, ni por parte de los burgueses, ni por parte de los intelectuales, ni el resto de los políticos. Desde sus inicios, el partido rojo se instaló a través del terror con el asesinato y encarcelamiento de miles de ciudadanos sin importar su credo. Al tomar posesión del poder, el partido, es decir, Lenin, instaló la pena de muerte en contra de la libertad de expresión. Una pena de muerte que encontró algunos respiros a lo largo del siglo veinte, pero que incluso hoy persiste.

Lo anterior se refleja en el nivel extradiegético y en el intradiegético de *Nosotros*. El revuelo producido en la Unión Soviética en 1929 da cuenta de ello⁴³⁹. En el interior del texto, con la característica ironía del autor: “Не находите ли вы удивительным, что когда-то люди терпели вот таких вот? И не только терпели - поклонялись им (...) Но ведь, в сущности, это были владыки посильнее их коронованных. Отчего они не изолировали, не истребили их?”⁴⁴⁰ (2, 230). Es algo que Zamiatin comprendía demasiado bien:

Живая литература... Это -, матрос, посланный вверх, на мачту, откуда ему видны гибнущие корабли, видны айсберги и мальстремы, еще неразличимые с палубы. Его можно стащить с мачты и поставить к котлам, к кабестану, но это ничего не изменит: останется мачта - и другому с мачты будет видно то же, что первому.⁴⁴¹ (3, 175).

Nosotros también expresa la razón principal que provoca la censura: “Но чуть только вошел R - двинул одно кресло, другое - плоскости сместились, все вышло из установленного габарита, стало неевклидовым”⁴⁴² (2, 239). La capacidad del artista de

⁴³⁹ No sólo la obra de Zamiatin produjo reacciones virulentas por parte del gobierno ruso; tal reacción es parte de la tradición.

⁴⁴⁰ “¿No le parece asombroso que toleraran a tipos así? Y no sólo los toleraban, sino que incluso los enaltecían...pero, en esencia, se trataba de señores más poderosos que los soberanos. ¿Por qué no los aislaron y abatieron?”

⁴⁴¹ “La literatura que está viva... es un marinero enviado a lo alto, desde lo más alto del mástil puede ver barcos hundirse, icebergs y vorágines aún no visibles desde la cubierta. Puede ser arrastrado a bajar del mástil y puesto a ocuparse de las calderas o a trabajar el cabestrante, pero eso no cambiará nada: el mástil se mantendrá y el siguiente hombre en lo alto del mástil verá lo que el primero ha visto”

⁴⁴² “Apenas hubo entrado, R cambió de sitio los sillones. Los planos se desplazaron y todo se salió de su establecida dimensión euclídea”

desplazar los planos de la realidad, capacidad también propia del Sintetismo: “Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира - никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше - но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков - всегда целое”⁴⁴³ (3, 169). La razón de la censura es la capacidad herética de los escritores y artistas de crear nuevas formas, de cuestionarse lo establecido, de cuestionar el dogma, de provocar la duda.

Pues, “a menudo basta con la prueba literaria de que la verdad sólo existe en plural – lo mismo que no hay sólo una realidad, sino una multitud de realidades – para valorar ese resultado literario como un peligro, un peligro mortal para el respectivo guardián de la sola y única verdad” (Grass, 1999). Lo que todo filisteo odia más que nada es al rebelde que osa pensar diferente a él, “настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики”⁴⁴⁴ (3, 123). Todo lo cual está expresado dentro de la ficción.

En D, el Yo escritor presenta señales de existencia, aunque en algunas ocasiones de forma inconsciente, en todo momento. Por ejemplo, al referirse a R-13: “Ну еще бы не понять. Помню, я подумал: «Такая у него нелепая, асимметричная внешность и такой правильно мыслящий ум». И оттого он так близок мне - настоящему мне (я все же считаю прежнего себя - настоящим, все теперешнее - это, конечно, только болезнь)”⁴⁴⁵ (2, 253). Aunque no comprende bien por cuáles razones, se siente identificado con el poeta.

⁴⁴³ “El sintetismo emplea desplazamientos integrales de los planos. Aquí las piezas del mundo que se conjuran en un mismo espacio-temporal nunca son accidentales. Están soldadas por la síntesis y, ya sea de cerca o a lo lejos, los rayos que emiten esas piezas invariablemente se encuentran en un punto, las piezas siempre forman un todo único”

⁴⁴⁴ “La verdadera literatura sólo puede existir donde es creada no por oficiales diligentes y confiables sino por ermitas, locos, heréticos, soñadores, rebeldes, escépticos”

⁴⁴⁵ “¡Cómo no comprenderlo! Pensé: «¡Qué mente tan clara se oculta en esa figura asimétrica y ridícula!» Por ello, sin duda, mi verdadero yo se identifica tanto con R (sigo considerando al de antes como el auténtico yo. Todo lo que me ocurre ahora, claro está, no es más que una enfermedad)”

Mientras más escribe, más conciencia adquiere de su Yo autor: “И вот, руководимый, как мне кажется, именно авторским долгом”⁴⁴⁶ (2, 290), conciencia de estar escribiendo para un público, “опять я забыл, что пишу не для себя, а для вас...”⁴⁴⁷ (2, 302)... “мой долг (перед вами, мои неведомые, любимые) - оставить свои записки в законченном виде”⁴⁴⁸ (2, 366). Y conciencia de su ser individual, que se transforma en necesidad de escribir para existir, no sólo en el momento de la escritura, sino en la eternidad, o al menos, existir en Otro.

Su instinto de libertad, su necesidad de existir, el instinto vital que ya no es posible callar se pregunta: “«А что, если возьмут и прочтут хотя бы одну страницу - из этих, из последних?»... колыхались, сливаясь, буквы (...) Спрятать? (...) Сжечь? (...) я уже не могу, не в силах истребить этот мучительный - и может быть, самый дорогой мне - кусок самого себя”⁴⁴⁹ (2, 322). La misma obligación que siente de salvar al hijo engendrado con O: “Нелепое чувство... Нелепое - потому что этот мой долг - еще одно преступление. Нелепое - потому что белое не может быть одновременно черным, долг и преступление - не могут совпадать. Или нет в жизни ни черного, ни белого, и цвет зависит только от основной логической посылки”⁴⁵⁰ (2, 339). La premisa fundamental y lógica es ser consecuente con los propios instintos y sentimientos.

Después de salvar a O, “Но взглянул на свои волосатые руки - вспомнилось: «В тебе, наверно, есть капля лесной крови...”⁴⁵¹ (2, 341). Pues es el instinto de libertad lo

⁴⁴⁶ “Me parece que principalmente movido por mi deber como autor...”

⁴⁴⁷ “De nuevo olvidé que escribo no para mí, sino para ustedes...”

⁴⁴⁸ “Mi deber para con ustedes, mis queridos y desconocidos lectores, consiste en dejarles mis anotaciones debidamente terminadas”

⁴⁴⁹ “¿Y si cogen el libro y lo leen un fragmento de las últimas páginas?... las letras centelleaban, entremezclándose... ¿Lo escondo?... ¿Lo quemo?... no era capaz de hacerlo, no tenía fuerzas para destruir esa tortuosa parte de mí mismo, quizá la más apreciada”

⁴⁵⁰ “Sentimiento absurdo... *absurdo porque era mi deber, y simultáneamente un delito*. Y también porque lo blanco no puede ser al mismo tiempo negro; el deber y el delito no pueden coincidir. Quizá no existan ni el negro ni el blanco y el color únicamente dependa de una premisa lógica fundamental”

⁴⁵¹ “Eché un vistazo a mis peludas manos y recordé las palabras de I: «Quizá corra por tus venas una pizca de sangre silvestre...”

que lo lleva a salvar a sus hijos, extensión de él mismo. Zamiatin tampoco negó ni destruyó sus textos pues en ellos expresaba cómo el amor, la compasión, el deseo, los sueños, la imaginación, los manuscritos son potentes rompehielos que nacen de los heréticos Y, “Еретики - единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли”⁴⁵² (3, 174), como lo expresó en el ensayo sobre su poética: *Sobre sintetismo*.

2.4 Conclusiones

La inclusión de la obra ensayística del autor tiene el propósito de obtener un panorama más completo sobre la poética del autor, su reflejo en símbolos y recursos literarios presentes en la novela. Asimismo, facilita el establecer relaciones de correspondencia con la realidad postrevolucionaria para poder comprender la novela también como una metáfora conceptual, es decir, como una construcción sencilla que ayuda a entender algo más complicado como era la realidad de 1919-21. La obra de Zamiatin es una reflexión basada en su alta consciencia política y social desarrollada con el humor irónico que lo caracteriza.

Frente a la creciente presión hacia los artistas para definir una única postura ideológica (la oficial, el exilio o el encarcelamiento), Zamiatin escribió siempre buscando mantener libertad e independencia, toda su vida buscó una literatura y poética libre de tendencias sociales o políticas. Fue siempre un hereje. La participación en diversos grupos literarios con ideología opuesta al régimen (e.g. los Escitas eran miembros del Partido Social Demócrata de Izquierda), es una declaración de intenciones, un propósito que es congruente con la producción artística de Zamiatin en la ficción, el ensayo y el teatro. Su consciencia socio-política permea toda su obra.

⁴⁵² “Los heréticos son el único (amargo) remedio contra la entropía del pensamiento humano”

Demasiado pronto reaccionó a la postura bolchevique. En el ensayo titulado *Mañana* (*Завтра*) de 1919, Zamiatin describe: “Вчера был царь и были рабы, сегодня - нет царя, но остались рабы, завтра будут только цари. Мы идем во имя завтрашнего свободного человека - царя. Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс”⁴⁵³ (3, 114). Sentencia que dio lugar a la distopía aquí analizada. Pues:

Already by 1919 the mob-law had passed into the hands of the salaried members of the Extraordinary Commission (Cheka, Chrezvychaika); the "world-wide conflagration, "the "universal orchestra" were all the more noticeably becoming subordinate to the communist firemen and conductors; the transformation of the world began to turn into organized and directed destruction. No, this was not the same thing. (Lourier en Rylkova, 611).

Lo que sucedía en 1919 ya se alejaba, hasta volverse su opuesto, de lo que habían soñado Blok y muchos otros rusos.

Una obra distópica como *Nosotros* proyecta y agranda aquello que preocupa al autor en su presente. En los años inmediatamente posteriores a la revolución, ya se perfilaba el control absoluto que buscaba el Estado a través de la maquinización del individuo. En definitiva, las distopías sirven para mostrar que “la persecución del ideal utópico sólo ha producido violencia, sangre, muerte, represión, servidumbre y limitación de las libertades y los derechos básicos” (Ramiro, 300). La continuación del régimen leninista al stalinista junto con sus posteriores deformaciones, desembocó, efectivamente, en la pérdida absoluta de derechos humanos, civiles y la pérdida absoluta de todo tipo de libertad.

Zamiatin, como lo demuestra su producción artística, – “И севший на землю Маркс — это просто Крыленко”⁴⁵⁴ (4, 286) –, coincide con la idea de que el marxismo ruso “has numerous dimensions, but its dominant characteristic is the internal contradiction of a humanistic ideal whose implementation requires sacrificing the individual to the common

⁴⁵³ “Ayer había zares y esclavos; hoy no hay zares, pero permanecieron los esclavos; mañana sólo habrá zares. Marchamos en nombre de los hombres libres del mañana, el nuevo zar. Hemos vivido durante la época de la supresión de las masas, estamos viviendo una época de la supresión del individuo en nombre de las masas”

⁴⁵⁴ “Y bajado a la tierra, Marx es simplemente Krilenko”

cause, thus negating that very ideal in the process of its realization. (Lesourd, 669). Son muchos los autores que ya lo han mencionado:

Workers and peasants did not achieve political power in October 1917 or any time afterward, and neither the elaborate structure of soviets nor the formula of the proletarian dictatorship could conceal the fact that power was held and exercised by the leadership of a party which could be said to represent the working classes only in the most remote and abstract sense of the word. The rule which the Communist leadership has exercised in Russia since 1917 may, in its effects, have been harsh or gentle, beneficial or harmful to the people of Russia. But whatever it may or may not have been or done, it was not the reflection of an economic and social reality to which the act of revolution gave institutional form. (Roger, 401)

Lo que son algunas de las razones para retomar y revalorar el género distópico en nuestro presente: para poner atención sobre los rasgos de sociedades en las que la vida privada y el individuo pierden valor. Las redes sociales están borrando la línea entre lo público y lo privado convirtiéndolo todo en social y global, lo que facilita la vigilancia mutua como una forma más de control por parte del colectivo y del estado.

La imposibilidad de separar la vida pública y la privada que imperó durante la era soviética, con el tiempo se transformó en una incapacidad de distinguir lo privado, pudiendo existir sólo como ser público. En el principio de la novela, D describe la sensación que le produce saberse observado en todo momento por uno de los Guardianes:

Это незначительное само по себе происшествие особенно хорошо подействовало на меня, я бы сказал: укрепило. Так приятно чувствовать чей-то зоркий глаз, любовно охраняющий от малейшей ошибки, от малейшего неверного шага. Пусть это звучит несколько сентиментально, но мне приходит в голову опять все та же аналогия: ангелы-хранители, о которых мечтали древние.⁴⁵⁵ (2, 255)

Recordando que la ficción para Zamiatin es el mundo al revés, en la realidad, no es insignificante estar constantemente observado y sentirse feliz por ello. Una sociedad en la que la felicidad, aunque sólo aparente, aunque superficial, se convierte en el objetivo único, tiene obligadas consecuencias supresoras de libertades.

Ser feliz al saberse observado es síntoma de que algo no está bien, habla también, entre otras cosas, de la forma infantil en la que se conduce el individuo en un estado totalitario. Un

⁴⁵⁵ “Aquel incidente, insignificante en sí mismo, me causó un efecto *especialmente* positivo. Diría que incluso me fortaleció. Es muy agradable sentir la mirada perspicaz de alguien que con tanto afecto nos previene del mínimo error y del mínimo paso en falso. Quizá parezca demasiado sentimental, pero no importa, otra vez me viene a la cabeza esa misma analogía: los ángeles de la guarda con quienes soñaban los antiguos”

infantilismo que además es buscado y promovido por el Estado. En *Nosotros*, en más de una ocasión, Iu afirma que D es como un niño al que siente la obligación de cuidar; después del discurso del Benefactor, D siente la necesidad de tener una madre que lo proteja. En el discurso del Gran inquisidor: “les probaremos que son débiles niños, pero que la felicidad de los niños tiene particulares encantos... nos buscarán como polluelos que buscan el abrigo del ala materna” (Dostoievski, 65). Para alcanzar el poder absoluto, es necesario tratar a la población igual que a un niño sin responsabilidades ni obligaciones pero también sin derechos ni libertades.

Un rasgo más en el que conviene detenerse es la manipulación del discurso y manipulación mediática que retrata Zamiatin en su obra con dos ejemplos claros. El primero, después del Día de la Unanimidad, el atrevimiento de muchos números a votar en contra, representaba un suceso impactante, equivalente a una explosión dentro del estatismo y monotonía del Estado Único. Sin embargo, el Periódico Estatal anuncia que el Benefactor ha sido reelegido renovando los cimientos del Estado y que, “Торжество омрачено было некоторым замешательством”⁴⁵⁶ (2, 310). No sólo existe un abismo entre las palabras y los hechos (Blok dixit), sino que además hay una intención clara por parte del poder de manipular y chantajear buscando asustar a los ciudadanos que planeen seguir el camino de la diferencia.

Esto provoca que aunque se esté gestando una revolución no se hable de ello: “Впрочем, вслух об этом, равно как и о всем происходящем, никто не говорит (воспитательное влияние невидимо присутствующих в нашей среде Хранителей). Разговоры - главным образом о быстром падении барометра и о перемене погоды”⁴⁵⁷ (2, 324). ¿No son acaso los cambios climáticos aquello con lo que hoy en día los medios de

⁴⁵⁶ “La ceremonia se vio ensombrecida por algunas confusiones”

⁴⁵⁷ “Claro que nadie se atrevía a comentar en voz alta este acontecimiento (es la educativa influencia de los Guardianes, que permanecen invisibles entre nosotros). Nuestras conversaciones giraban en torno a la brusca caída del barómetro y el cambio de tiempo que se avecinaba”

comunicación rellenan sus espacios? Cabe preguntarse y discutir sobre todo aquello que el poder intenta silenciar, minimizar u ocultar al imponer el clima como discurso permanente.

Otra de las herramientas que facilitan el monopolio estatal y su intervención en todas las áreas de la vida humana es tener el monopolio de los medios de comunicación, información y acceso al conocimiento. A lo que se une la uniformización o pretensión de desintegración de las estructuras sociales.

Ага: равномерно, повсюду! Вот тут она самая и есть - энтропия, психологическая энтропия. Тебе, математику, - разве не ясно, что только разности - разности - температур, только тепловые контрасты - только в них жизнь. А если всюду, по всей вселенной, одинаково теплые - или одинаково прохладные, тела... Их надо столкнуть - чтобы огонь, взрыв, геенна. И мы – столкнем.⁴⁵⁸ (2, 328)

El resultado es un Estado de absoluta felicidad sin la menor libertad que suena demasiado conocido en nuestro presente.

⁴⁵⁸ “¡Vaya, la uniformidad! He aquí la mismísima entropía psicológica. ¿Acaso no entiendes, matemático, que solo en la diferencia (diferencias de temperatura, contrastes de calor) puede haber vida? Si únicamente existieran cuerpos de igual temperatura, ya fueran fríos o calientes, habría que hacerlos chocar para provocar fuego, una explosión, una gehena. Nosotros los haremos chocar”

Capítulo 3. Sigismund Krzyzanowski: el escritor inexistente.

... en realidad una obra no es de ninguna manera la forma de expresión de una individualidad particular. La obra conlleva siempre, por así decir, la muerte del propio autor. Sólo escribimos para al mismo tiempo desaparecer. La obra existe en cierto modo por sí misma, como el derramamiento desnudo y anónimo del lenguaje, y es esta existencia anónima y neutra del lenguaje de lo que ahora hay que ocuparse. La obra se compone de ciertas relaciones en el interior del lenguaje mismo. Ella es una estructura particular en el mundo del lenguaje, en el discurso y en la literatura.
Michel Foucault. "Relato de la memoria sin recuerdo"⁴⁵⁹

3.1 Introducción

3.1.1. Biografía del autor

Sigismund Krzyzanowski escritor de ascendencia polaca, nació en Kiev el 11 de febrero de 1887. En la universidad estudió Derecho, Filosofía y Filología Clásica. Al mismo tiempo estudió Matemáticas, Astronomía y Lingüística. En 1912 realiza un viaje por Europa en el que visita Francia, Alemania e Italia. Conocía bien la literatura europea. El polaco es su lengua materna, fuera de casa era el ucraniano, en el Instituto de Bachillerato aprende latín, griego y francés, a través del alemán conoció la filosofía lingüística germana y muchas traducciones de la filosofía india antigua, y a través del inglés conoció a J. Swift y W. Shakespeare. Aún así, decide utilizar el ruso como idioma de escritura y lo hace magistralmente, lo convierte en objeto lúdico llenándolo de vida.

Residió en Moscú desde 1922 hasta 1950, el año de su muerte, donde vivió su época

⁴⁵⁹ Extracto de Dits et écrits. T.1, p. 660. Publicado en la revista *Archipiélago*, núm. 49, 2001, p.42. Traducido por Isidro Herrera.

literaria más activa entre 1922 y 1927. Se define el año de 1919 como el principio de la producción literaria del autor, aunque toda su vida fue un prolífico ensayista, cuentista, dramaturgo, poeta, filósofo y crítico literario. Al igual que Zamiatin, tuvo una infancia solitaria en la que lo acompañaron los libros, partió a Moscú siguiendo a su mujer Anna Bovshev (1887-1971). Algunos de sus artículos, pocos, se publicaron en revistas del momento. Impartió clases de drama en el Estudio de drama de Alexander Tairov, el Instituto teatral Lysenkov y en el Estudio Hebreo, estaba muy involucrado en el círculo teatral moscovita. En 1939 fue elegido como miembro de la Unión de Escritores debido a sus adaptaciones teatrales.

Krzyzanowski es un “atento lector de los formalistas rusos y de la lingüística rusa moderna” (Gabaldón, 24). Estudió a Kant profundamente y en el camino se encontró con Shakespeare; de modo, que ese es el camino por el que transitan sus obras: de la razón, del cuestionamiento filosófico a la metáfora literaria. Tuvo muchos intentos fallidos de publicación; en una ocasión, una editorial aceptó publicar varios de sus cuentos pero antes de lograrlo, la editorial cierra por problemas económicos. En 1941 la editorial de la Unión de Escritores había aceptado publicar una antología de relatos, pero comenzó la Segunda Guerra Mundial y se canceló la publicación. En muchas otras ocasiones sus escritos no traspasaron la censura ideológica y con el tiempo se volvieron prohibidos.

El entonces director de la Unión de Escritores Socialistas Soviéticos, órgano único que se encargaba de decidir los autores que podían ser publicados, M. Gorki, escribe en 1941 una opinión negativa sobre Krzyzanowski:

Большинству человечества – не до философии, как бы она ни излагалась: лирически, сатирически или же – по принятому обыкновению – скучно и туманно. В наши дни как будто бы создается новая гносеология, основанная на деянии, а не на созерцании, на фактах, а не на словах. Поэтому я думаю, что сочинения гр. Кржижановского едва ли найдут издателя. А если и найдут такового, то

всёконечно вывихнут некоторые молодые мозги, а сие последнее – нужно ли?⁴⁶⁰ (Perel'muter, 26)⁴⁶¹

El despliegue de ignorancia y servilismo de Gorki sentenció a Krzyzanowski a no ser publicado en la Unión Soviética. En aquellos tiempos, relacionarse con quienes eran enemigos del régimen podía ser peligroso, era razón para convertirse en uno de ellos, por lo tanto, la presencia de Krzyzanowski se volvió incómoda.

Incómoda e invisible. En los *Cuadernos de notas*, Krzyzanowski escribe “всю мою трудную жизнь я был литературным не бытием честно работающим на бытие”⁴⁶² (Perel'muter, 69). En otra ocasión le comentó a su esposa, Ana Bovshev, que se sentía como una sombra entre los escritores, que podrían ver a través de él, “los escritores me miran como si vieran a un espectro o a un fantasma literario” (Gabaldón, 12). No obstante, tuvo buenos amigos que le ayudaron en varias ocasiones a encontrar trabajo para no ser detenido y mantener el permiso de residencia en Moscú⁴⁶³.

Para sobrevivir escribía entradas para el Diccionario de la Enciclopedia Soviética de literatura donde dejó explícita su poética literaria, también tuvo varias colaboraciones en los teatros de Moscú y fue revisor de estilo de la Enciclopedia Soviética; también escribió crítica literaria. Después de la Segunda Guerra Mundial, la depresión lo abatió, se volvió alcohólico y en 1950 sufrió un ataque de apoplejía y perdió la capacidad de leer. Como era natural, sin el refugio de las letras, Krzyzanowski murió en diciembre de ese mismo año.

Es gracias a que su esposa, Anna Bovshev, escondió y guardó sus manuscritos que se pudieron conservar. Hizo copias y las repartió entre sus conocidos y amigos. Antes de su

⁴⁶⁰ “La mayoría de la gente no entiende filosofía. Para ella es como si no se formulara: lo lírico, lo satírico es, según la costumbre habitual, aburrido y confuso. En nuestros días parece crearse una nueva gnoseología basada en la acción y no en la contemplación, en los hechos y no en las palabras. Por eso pienso que las obras del ciudadano Krzyzanowski difícilmente encontrarán un editor, y si lo encuentran, entonces, sin duda, deformarán algunos jóvenes cerebros, y esto último, ¿acaso hace falta?”

⁴⁶¹ Las citas de Perel'muter provienen de su estudio introductorio a la obra de Krzyzanowski titulado “Después de la catástrofe” (После Катастрофа), primer tomo de las obras completas de Krzyzanowski en ruso. Las traducciones son mías.

⁴⁶² “toda mi dura vida he sido un escritor inexistente que ha trabajado de manera honesta sobre la existencia”

⁴⁶³ Cf. prólogo de Jesús García Gabaldón a *La nieve roja y otros relatos* para una versión más completa sobre la biografía del autor. Aquí se exponen los puntos más relevantes para el tema a tratar.

muerte entregó parte de los escritos a la Unión de Escritores Soviéticos con la esperanza de que se publicaran y los textos censurables, entre ellos “La nieve roja”, los encargó a su hermana⁴⁶⁴. Posteriormente el filólogo Vadim Perel'muter, de manera casual encontró los manuscritos de Krzyzanowski y comenzó a publicarlo hacia el año 1989, durante la perestroika de Gorbachov.

El encuentro de Perel'muter con el escritor fue por una línea expresada por el poeta Gueorgui Shengueli, contemporáneo misántropo de Krzyzanowski, quien escribió: “Сегодня, 28 декабря 1950 года, умер Сигизмунд Доминикович Кржижановский, писатель-фантаст, «прозванный гений», равный по дарованию Эдгару По и Александру Грину. Ни одна его строка не была напечатана при жизни”⁴⁶⁵ (Perel'muter, 69). Lo que despertó la curiosidad del filólogo y en una visita al Archivo literario estatal de Moscú encontró a Krzyzanowski en el catálogo.

Existen ya seis tomos de su obra publicados y está traducido a varios idiomas. Tuvieron que pasar más de cuarenta años después de su muerte y una coincidencia para que su obra se publicara en Rusia. Después estudiar el archivo Krzyzanowski y entrevistar a posibles conocidos del autor, Perel'muter descubrió que los demás escritores de la época, dramaturgos y poetas consideraban a Krzyzanowski como uno de los más grandes. Efectivamente, es un excelente escritor de prosa moderna; muchos de sus cuentos tienen un alto contenido de alegorías filosóficas que junto con las difuminadas líneas entre lo onírico y la vigilia le permiten dibujar la realidad con una claridad excepcional.

Para las notas a uno de los cuentos de Krzyzanowski, Perel'muter pidió ayuda en lo relativo al bagaje filosófico al filólogo Vladimir N. Toporov quien respondió: “опыт

⁴⁶⁴ En 1957 se creó una comisión (mismo año que para doctor Zhivago) para examinar su legado, durante dos años hicieron un plan para publicarlo pero nunca se cumplió.

⁴⁶⁵ “Hoy, 28 de diciembre de 1950, muere Sigismund Dominicovich Krzyzanowski, escritor fantástico, genio ignorado, de igual talento que Edgar Poe y Alexander Grin. Ni una sola de sus líneas fue publicada en vida”

прежней работы с текстами Кржижановского убедил его, что до глубинных смыслов там бывает добраться чрезвычайно непросто, нередко они лишь угадываются и *приоткрываются*⁴⁶⁶ (Perel'muter, TSQ, 19)⁴⁶⁷. A Krzyzanowski le fascinaban los juegos mentales, muchos de ellos, siguiendo la tradición platónica, desarrollados en sus obras en forma dialógica⁴⁶⁸.

Para Krzyzanowski, como para muchos escritores y artistas nacidos a finales del siglo diecinueve, el siglo veinte comenzó verdaderamente con la Primera Guerra Mundial. Era la primera vez que se enfrentaban más de dos países o Estados y aquello tomó dimensiones hasta entonces desconocidas. Krzyzanowski lo denominó la catástrofe del siglo y escribió sobre ella y sobre las consecuencias: la revolución rusa, la Guerra civil y la creación de la Unión Soviética. Afirma Perel'muter que los escritos del autor no son impulsos emocionales en contra de gobiernos específicos⁴⁶⁹, sino que en ellos se encuentra una seria filosofía sobre el ser humano. Los textos de Krzyzanowski son escritos razonados, meditados, minuciosas exposiciones filosóficas expresadas de manera literaria acerca de las particularidades, encuentros y contradicciones de cada uno de los sistemas que componen la totalidad del ser.

3.1.2 Objetivos del capítulo

Ya desde el invierno de 1921-22, al final de la Guerra Civil, Lenin pasó la mayor parte del tiempo internado en un sanatorio; en mayo de 1922 sufrió una apoplejía y eso permitió

⁴⁶⁶ “La experiencia con anteriores trabajos con los textos de Krzyzanowski, lo habían convencido que los significados más profundos en los textos son extremadamente difíciles, normalmente sólo pueden ser adivinados o *apenas abiertos*”

⁴⁶⁷ Las siglas corresponden a la revista Toronto Slavic Quarterly, cuyos publicaciones no. 19, 20 y 21 del año 2007 están dedicados a la obra de Krzyzanowski. Esta cita proviene del artículo titulado “V.N. Toporov dialoga con S.D. Krzyzanowski” (В.Н. Топоров в диалоге с С.Д. Кржижановским), en el no. 19.

⁴⁶⁸ Cf. por ejemplo, el cuento “Якоби, якобы” (“Jacobi, como si”), en el que el filósofo alemán F. H. Jacobi convertido en personaje, mantiene un diálogo con las diferentes formas del concepto “como si”.

⁴⁶⁹ La cita proviene de la entrevista realizada a Perel'muter por la editorial Verdier con motivo de la publicación de las traducciones al francés de la obra de S. Krzyzanowski.

que las riendas del partido pasaran prácticamente a manos de Stalin, aunque Lenin creyó que continuaba dirigiendo al partido hasta su muerte. En marzo de 1923, Lenin sufrió otra apoplejía que le quitó la capacidad de hablar y leer. Con lo cual, la lucha por el poder dentro del partido tomó fuerza.

El 21 de enero de 1924 Lenin muere y en vez de enterrarlo, el partido, particularmente Stalin, decidió que Lenin fuera embalsamado y exhibido en un mausoleo construido en la Plaza Roja. Este fue el primer paso importante que dio Stalin en lo relativo a la aplastante propaganda política y culto a la personalidad que más tarde, cuando se hizo con el poder absoluto en 1928, implantó como norma. En ese mismo mes de enero de 1924, por instancia de Stalin, Trotski fue acusado de querer destruir la Nueva Política Económica (NEP) de Lenin e inmediatamente el “trotskismo” se convirtió en herejía⁴⁷⁰, abriendo paso a una serie de luchas intestinas por el poder del partido de las que, en 1928, Stalin terminó siendo victorioso.

Los años intermedios entre Lenin y Stalin, de 1923-24 hasta 1928, fueron años de aún más cambios y de procesos en los que era necesario definir qué era el leninismo, qué el socialismo ruso, qué rumbo tomaría la joven Unión de Repúblicas Soviéticas. Stalin poco a poco fue perfilando su dictadura basada en su conocida violencia verbal, física y psicológica, en su infinita ignorancia y déspota deseo de poder. La violencia y el hambre aparentemente disminuían, pero el sentimiento de inestabilidad y confusión prevalecía en la población.

Bajo dichas circunstancias, después de los años de la Primera Guerra Mundial, la revolución, las guerras civiles, y las nuevas luchas por el poder, la mayor parte de la población compartía sentimientos de indefinición, confusión, pérdida y perturbación violenta del estado anímico, corporal y mental. Aún así, la vida no se detuvo ni tampoco la producción artística, pero ninguna de las dos podía continuar siendo la misma, se habían transformado,

⁴⁷⁰ Cf. Service, Robert. *Historia de Rusia en el siglo XX.*, p. 129-166.

habían sido obligadas a experimentar con nuevas formas y contenidos.

El presente capítulo tiene dos principales objetivos. El primero es recuperar a uno de los mejores autores de la modernidad rusa otorgándole mayor visibilidad, presentar dos de sus mejores cuentos: “Alguien” (Некто) de 1921 y “Autobiografía de un cadáver” (Автобиография трупа) de 1925. El primero como punto de partida que permite conocer los temas que más preocupan al autor, y el segundo, analizarlo y mostrar toda su riqueza interior; en ambos casos, idealmente, invitando al lector a continuar la lectura de otros de sus textos. El segundo objetivo, complementario al anterior es, a través del cuento “Autobiografía de un cadáver” (Автобиография трупа) de 1925, continuar el camino comenzado con Blok de intento de esclarecimiento de los conflictos entre la identidad individual y la identidad colectiva en la Rusia de principios de siglo veinte. Las indagaciones filosóficas presentes en las narraciones de Krzyzanowski sobre la ontología del ser expuestas en lenguaje literario, resultan particularmente iluminadoras para el objetivo director que aquí se persigue.

La carga filosófica presente en las obras de Krzyzanowski que se cuestiona las relaciones del ser consigo mismo, con la sociedad y con la historia tanto personal como social, resulta muy relevante para los conflictos identitarios que trata el presente trabajo de investigación. Además, las obras tienen un gran valor estético. El autor agota la polisemia de las palabras, juega con pasajes rítmicos y construye imaginarios con palabras de proximidad sonora, lo que otorga a cada uno de sus textos un particular mundo lingüístico; una especie de poesía expresada en prosa. El cuento elegido para el presente capítulo es muy representativo de la obra del autor y uno de los que mejor retratan y explican la situación del «yo», del individuo como parte del colectivo en la realidad soviética en años clave para la historia del país.

“Autobiografía de un cadáver”, fechado en 1925, es reflejo e intento de vislumbrar con un mínimo de claridad, comprender el desasosiego tortuoso que permeaba la vida de los

individuos. Es un empeño por desenterrar los motivos y orígenes que permitieron desembocar al absurdo de su presente. Pero la filosofía y maestría estilística de Krzyzanowski le otorgan a sus relatos la cualidad atemporal, de manera que es tan vigente hoy como lo fue hace casi un siglo. Analiza espectacularmente los procesos de desintegración de la sociedad y del individuo. Tanto “Alguien” como “Autobiografía de un cadáver”, son un esclarecedor esquema de las tres grandes etapas históricas por las que pasó Rusia a principios del siglo pasado: la Rusia zarista, la Rusia en guerra y la Rusia bolchevique⁴⁷¹.

El análisis realizado en el presente capítulo consiste en un ejercicio de desmenuzar los textos para ir descubriendo las múltiples capas que los constituyen y los diferentes aspectos que los forman. El procedimiento de análisis va de afuera hacia adentro, desde la estructura hacia el interior hasta llegar a la raíz o centro sobre el que gira la narración. Para poder comprender el proceso de creación de Krzyzanowski es necesario exponer los elementos característicos de la estética literaria que profesaba el autor: el Realismo Experimental.

En el Realismo experimental, “la base filosófica idealista inicial se personaliza en el despliegue de un arte de «ver conceptos»... las obras de Krzyzanowski no reproducen una imagen de la realidad sino que la crean, y es precisamente en esa creación dialéctica de paradójicas imágenes «mentales» donde reside la maestría artística” (Gabaldón, 20). Es un método de escritura que consiste en la construcción de un mundo y personajes que pertenecen a la fantasía, pero que, una vez creados, se comportan de una forma hiperrealista, como si los fantasmas vivieran la realidad.

Es una escritura que mezcla las componentes más relevantes de sus antecesores literarios, como J. Swift, W. Shakespeare, N. Gógol y A. Pushkin. Sus cuentos guardan múltiples semejanzas con los de A. Chéjov pues lo verdaderamente importante sucede sin

⁴⁷¹ Estas tres etapas son también el marco temporal del cuento de Krzyzanowski titulado “Alguien”, cuya traducción, se incluye en la sección de apéndices del presente trabajo de investigación con el objetivo de presentar otro de sus cuentos en los que expone la relevancia de esos tres periodos dentro de la historia rusa.

mencionarlo, mientras se narra la vida. Para el análisis de “Autobiografía de un cadáver” se utilizan como parte de la metodología de análisis: la definición de autobiografía basada en los estudios de Philippe Lejeune, la definición del término “Mise en abyme” dada por Lucien Dällenbach, la definición de Cuento de cuentos proveniente de estudios sobre la estructura de *Las mil y una noches* y, se define también parte de la teoría mitológica de Mircea Eliade.

3.2. Antecedentes literarios y filosóficos

“Autobiografía de un cadáver” es una combinación de filosofía con literatura. Filosofía del ser y del lenguaje; el lenguaje como creador de ficciones y realidades, el lenguaje como forma de existencia y como instrumento que posibilita las relaciones interpersonales; el lenguaje en sus varias formas tiene un papel casi primordial en la obra. El lenguaje en Krzyzanowski tiene una enorme carga simbólica, riqueza léxica y plasticidad; es una constante invención de palabras e imágenes en las que se apoya el autor para crear asociaciones conceptuales, juegos con palabras afines, símiles, metáforas, analogías y asociaciones que le ayudan en la exposición de su filosofía y que son la base de ella.

En muchos de los textos de Krzyzanowski, incluyendo los que aquí se analizan, es posible reconocer tres tipos de lenguaje. El primero, lenguaje que narra la ficción, el segundo, lenguaje que habla de la poética del autor y el tercero, lenguaje que expone el contenido filosófico. Tres lenguajes entrelazados de forma que dentro de una misma obra se encuentran el credo del autor, su poética literaria, una narración ficcional y su ontología del ser o “de la inexistencia” (Gabaldón, 21) del ser. Desde 1912, Krzyzanowski comienza a perfilar su poética en el ensayo titulado “Idea y palabra” (Идея и слово), que después continua en sus *Cuadernos de notas* y en todos los ensayos literarios sobre diferentes autores que escribió a lo largo de su vida.

Krzyzanowski, toma mucho de muchos autores, se los apropia e imprime su particular visión. En 1933 escribe el guión de una película de dibujos animados titulada *El nuevo Gulliver* con lo que confirma su acercamiento a la obra de J. Swift de quien presumiblemente aprende la sátira. También escribe sobre E. A. Poe y B. Shaw. En su obra figuran ensayos sobre A. Pushkin, L. Tolstói y A. Chéjov. En sus escritos se reconocen a N. Gógol y F. Dostoievski. En particular, sobresalen dos de sus grandes influencias: Kant y Shakespeare. Kant durante su adolescencia y después Shakespeare. El atento estudio de Kant le aportó el rigor filosófico. Con Shakespeare tiene una relación más larga: a partir de 1933 comienza un programa de radio dedicado al autor del soliloquio sobre el *ser o no ser* y comienza a hacer crítica ensayística: “La comediografía de Shakespeare” de 1933, “Fragmentos sobre Shakespeare” de 1939 y varios artículos más publicados en diversas revistas (Gabaldón, 13). De Shakespeare aprende el poder de la claridad de las imágenes oníricas y técnicas de creación de ficción sobre las que basa su Realismo Experimental.

“Autobiografía de un cadáver” incluye muchos de los temas que se repiten en la totalidad de la obra del autor pues forman parte de su existencia. El primero es la llegada de un escritor de provincias a Moscú con la esperanza de poder publicar pero sin lograrlo nunca (*Autobiografía de un cadáver, El marcapáginas*). El segundo, es el tema del espacio, la inmensidad de verstas que ocupa la nación rusa, blancas, planas y aparentemente infinitas, en oposición a las mínimas habitaciones y falta de espacio habitable que se produjo después de la revolución (*Cuadraturín, Autobiografía de un cadáver, El club de los asesinos de letras*). Hay mucho de Krzyzanowski en sus cuentos, el escritor de provincia que nunca pudo publicar y que vivió en la calle Arbat en un espacio cuadrado muy pequeño rodeado de una pobreza muy grande y que comprendía demasiado bien el sinsentido de la realidad.

Hay también en sus textos mucho de la realidad soviética. Una característica muy presente es la poca posibilidad de comunicación entre los individuos, el silencio impuesto a la

población a través de brutales represiones con una violencia que continuó creciendo hasta la muerte de Stalin. Después de 1953, la población encontró un respiro pero fue sólo momentáneo y parcial. El silencio se reflejó especialmente en aquellos que más se escuchaban: los artistas y escritores, en general, miembros de la intelligentsia, con ellos la censura fue implacable.

El silencio también creó soledad y aislamiento en los individuos que reflejan los personajes de Krzyzanowski (especialmente en *La nieve roja*). Pues es a través del lenguaje que conceptualizamos el mundo para poder conocerlo, es así que nos apropiamos de él y es también a través del lenguaje que nos podemos definir a nosotros mismos y crear una identidad. De manera que el silencio impuesto, y la perversión y amputaciones que sufrió la lengua rusa durante aquellos años tuvieron consecuencias fatales en la población.

La divergencia entre el discurso ideológico y la práctica llegaba al punto de ser lo opuesto el uno de la otra. Las limitaciones que imponía el régimen quitaban el derecho a vivir con libertad y el derecho a terminar con esa vida a través del suicidio. Un suicidio era comprendido como el fracaso del individuo por integrarse en el colectivo y las personas que rodeaban al individuo eran culpabilizadas por no haberlo prevenido. Más que en ningún otro momento histórico, la elección del suicidio como afirmación de la vida toma sentido.

La muerte en todas sus formas tomó protagonismo en aquellos años. R. Jakobson en el ensayo titulado “On a generation that squandered its poets”, nombra a algunos de los casos:

Gumilev (1886-1921) was shot; after prolonged mental agony and in great pain, Blok (1880-1921) died, amid cruel privations and under circumstances of inhuman suffering Xlebnikov (1885-1922) passed away; after careful planning, Esenin (1895-1925) and Majakovskij (1894-1930) killed themselves. And so it happened that during the third decade of this century, those who inspired a generation perished between the ages of thirty and forty, each of them sharing a sense of doom so vivid and sustained that it became unbearable. (275)

Y no fueron los únicos. Desde 1922 cuando Lenin decidió embarcar desde Petersburgo a la mayoría de los intelectuales al exilio, sus obras y memoria quedaron prohibidas, imponiendo así otro tipo de muerte y olvido: la imposición del silencio a miles de artistas.

3.3 “Alguien”.

El cuento corto titulado “Alguien” de 1921, es expresión exacta de los diferentes sentimientos que acompañaban los periodos históricos en Rusia. El cuento se analiza muy brevemente ya que es apertura y apoyo para los temas que se desarrollan en el siguiente apartado, y que en este cuento de 1921, se muestran en periodo de gestación y comienzo. La narración contiene tres partes: la Rusia zarista, el periodo de la Primera Guerra Mundial y la Revolución. El protagonista-narrador es sinécdoque del autor y a la vez, de la totalidad de la población rusa. La narración comienza en 1900, en el cambio de siglo que trajo consigo tantos sentimientos encontrados: esperanza y miedo, probabilidades de comienzos y finales. De manera implícita el narrador da cuenta de su soledad, de la dureza del clima en su país y de la imperante pobreza en la población.

En el primer encuentro con «Alguien», éste da la clave para comprender la etapa en la que se desarrolla la historia, afirma que el personaje tiene doce años. Diez años después, se da el segundo encuentro en el que dialogan el protagonista y «Alguien» sobre la soledad absoluta y eterna, y sobre la importancia de la perspectiva ante la posibilidad de encontrar un sentido a la vida, todo ello en una calle vacía y oscura. «Alguien» en este segundo encuentro, a pesar de ser encarnación de dios y diablo a la vez, comparte la sensación de depresión, incertidumbre y vacuidad del narrador.

Dos años después comienza la Primera Guerra Mundial, esto es 1914, el personaje tiene veinticuatro años⁴⁷². Describe entonces cómo la guerra convirtió a las personas en cifras que podían ser tachadas, borradas o sustituidas por otras sin consecuencias aparentes. Lo que sí era aparente era: “Как *я* *то* чувствовалось тогда, что в каждом дне 86 000 секунд,

⁴⁷² La misma edad que Krzyzanowski en aquel año.

страшно длинных, и что каждая замахнулась на твою жизнь нулем” (152)⁴⁷³. Denotando las consecuencias inmediatas de una Guerra demasiado larga y demasiado cruenta. La descripción de Krzyzanowski de la guerra es muy parecida a la de Blok: “И колонки цифр, одетых в серое, карандашного цвета сукно, защёлкивались прочь с земли; и убитая цифра покорно ложилась под ворсящийся травинками зеленое сукно полей” (152)⁴⁷⁴, a pesar de la miseria humana, la naturaleza continúa con sus ciclos.

La tercera y última parte del cuento tiene lugar al comienzo de la revolución. En esta ocasión, el personaje se pregunta por el paradero de «Alguien», a quien forzosamente imagina dentro de algún libro, ya de ejercicios de aritmética, ya en *Las mil y una noches*, ya dentro de un ejercicio específico, como el seiscientos sesenta y seis; en ese momento, sin importar su grado de realidad ni su lugar en la escala entre el bien y el mal, «Alguien» tiene miedo ya que “найдут, обыщут, отнимут все цифры”⁴⁷⁵ (153). El tercer encuentro, breve y parcial, tiene lugar en ese principio de revolución de 1917. Al año siguiente, el protagonista tendrá veintiocho años, última cifra que contó «Alguien» en el primer encuentro. 1918 es el año en el que los principios de la revolución se perdieron, se pervirtieron, y comenzó la violenta Guerra Civil, y probablemente será el año en el que tendrá lugar el último encuentro entre el protagonista y «Alguien», y entonces será o el individuo o la imposibilidad de la existencia.

⁴⁷³ “qué claramente lo sentía entonces, que en cada día hay 86 000 segundos terriblemente largos y que cada embate nulifica tu propia vida”. La cursiva es mía.

⁴⁷⁴ Y las columnas de cifras cubiertas de gris, los paños del color del lápiz, crujían lejos de la tierra; y la asesinada cifra dócilmente yació bajo el paño de la verde hierba

⁴⁷⁵ “todas las cifras han sido encontradas, buscadas y restadas”

3.4 “Autobiografía de un cadáver”: criatura biconvexa vista desde fuera, desde dentro y desde ella misma.

Desde *fuera*: El lenguaje que narra la ficción: el espacio, el tiempo, los personajes y algunos motivos.

De acuerdo con V. Toporov, “ключевые мотивы рассказа: живое и мертвое, пространство жизни и пространство проживания, теснота обиженность, повторяемые далее не раз, и намекается одновременно на тот вид одиночества, который связан с разьединенностью с людьми, с пустотой”⁴⁷⁶ (1995, 543)⁴⁷⁷. Y aquí se añade uno más, el lenguaje: los juegos de palabras, incluso juegos con las letras, las asociaciones de ideas y conceptos a través de la repetición y polisemia de las palabras.

En el espacio de la vida, el espacio habitable en Moscú es reducido, “все, по самые крыши, -- битком”⁴⁷⁸ (508)⁴⁷⁹. Sin embargo, Shtamm encuentra una habitación al día siguiente de su llegada, pero “ведь если бы я не очистил моих 20 квадратных аршин, повесившись на крюке в левом углу у двери Вашего теперешнего жилья, Вам вряд ли бы удалось так легко отыскать себе покойный угол”⁴⁸⁰ (511). Era necesario que alguien muriera para que otro encontrara un espacio.

“Я, труп, согласен чуть-чуть потесниться”⁴⁸¹ (512). La disposición del cadáver a

⁴⁷⁶ “los motivos claves de la historia son: los vivos y los muertos, el espacio de la vida y el espacio habitable, cerrado y estrecho, repetido más de una vez y trazado al mismo tiempo en una especie de soledad asociada a la desunión de los individuos y al vacío”

⁴⁷⁷ Vladimir N. Toporov en su obra *Mito. Ritual. Imagen. Símbolo. – El progreso de la cultura.. (Муф. Путь. Образ. Символ.-Прогресс, Культура)* de 1995, dedica un capítulo al tema del espacio en Krzyzanowski.

⁴⁷⁸ “Todo lo que está bajo techo, está lleno”. Las traducciones al español de “Autobiografía de un cadáver” son de la traducción de Jesús García Gabaldón en *La nieve roja y otros relatos*. Excepto los casos en los que era necesario marcar la traducción literal, estos casos se indican en la nota.

⁴⁷⁹ Las citas que sólo estén marcadas por el número de página provienen de «Автобиография трупа» en *Собрание Сочинений в пяти томах*. Том второй.

⁴⁸⁰ “si yo no hubiese dejado vacantes mis catorce metros cuadrados al colgarme del gancho del rincón izquierdo que hay junto a la puerta de su alojamiento actual, usted difícilmente habría podido encontrar un lugar tan tranquilo”

⁴⁸¹ “Yo, un cadáver estoy de acuerdo en estrecharme un poco”

encogerse aún más, ceder su espacio, ya de por sí pequeño, a un extraño para convertirse en manuscrito es con el objetivo de ocupar un espacio dentro del lector. Es una analogía con aquello que explica el cadáver más adelante “Пространство, рассуждал я еще в годы самой ранней юности, нелепо огромно и расплзлось своими орбитами, звездами и разомкнутостью парабол в беспредельность. Но если вобрать его в цифры и смыслы, оно с удобством умещается на двух-трех книжных полках”⁴⁸² (516). El espacio de la vida y el espacio habitable encuentran paralelismos; la posibilidad de compactar lleva implícita una necesidad de reducción en la que se pierde mucho del original.

El tema del espacio es verdaderamente significativo para el imaginario ruso debido a la enorme extensión de tierra que el país ocupa y lo hostil que resulta para habitarse. La oposición sobre la inmensidad y lo diminuto del espacio es una constante en la obra de Krzyzanowski. “Желанная площадь отыскалась в верхнем этаже огромного серого дома ... Комната показалась Штамму несколько узкой и темной”⁴⁸³ (509). No obstante, la luz eléctrica hizo que el provinciano viera con mejores ojos lo pequeño del espacio, lográndolo engañar con la recién instalada tecnología⁴⁸⁴.

Al quitarse los lentes de cristal, esos óvalos biconcavos que hacen que perciba el espacio de manera diferente que los demás, que lo hacen sentirse diferente a los demás, que *fijan* el espacio de lo que es posible ver con los ojos, el espacio se puede expandir al infinito o compactar a una mota de polvo. En un juego mental que describe el cadáver, se imagina que al quitarse los lentes es como si “Стоит толкнуть мои двояковогнутые овалы в футляр --

⁴⁸² “el espacio, razoné aún en los años de temprana juventud, es absurdamente vasto y se ha expandido con sus órbitas y estrellas y despegue de parábolas hasta el infinito. Pero si se reduce a cifras y significados, puede caber fácilmente en dos o tres estanterías de libros”

⁴⁸³ “El espacio deseado fue descubierto en el piso superior de un inmenso edificio gris... la habitación le pareció a Shtamm un poco estrecha y oscura”

⁴⁸⁴ En la Rusia post-revolucionaria la introducción de la luz eléctrica tuvo una gran relevancia, entre otras razones, debido a que Lenin la utilizó como una herramienta más para hacer creer al pueblo que él, a través de la modernización del país, mejoraría la calidad de vida. Cf. por ejemplo J. Bekman Chadaga. “Light in Captivity: Spectacular Glass and Soviet Power in the 1920s and 1930s” art. que expande el tema de la luz eléctrica en Rusia de aquellos años. Sobre el tema de la bombilla eléctrica en particular se vuelve más adelante.

и пространство, будто и его бросили в темный и тесный футляр, вдруг укорачивается и мутнеет”⁴⁸⁵ (513). El espacio descrito en el cuento es siempre una metáfora del ser y lo relaciona el autor directamente con las capacidades sensoriales⁴⁸⁶.

Por ejemplo, a veces, el cadáver se imagina que, igual que una mota de polvo, de pronto el espacio podría desaparecer, “все пространство -- было и нет, как налип”⁴⁸⁷ (513). De la misma forma que el «yo» desaparece. La letra T le dice al cadáver: “Ведь «я» -- это буква, -- говорила она, -- такая же, как и я. Всего лишь. Стоит ли о ней печалиться? Была и нет”⁴⁸⁸ (517), igual que una mota de polvo. El «yo» desapareció completamente, de ahí la condición de cadáver. El autor del manuscrito explicita las relaciones espaciales un poco más adelante,

Сейчас, когда я пробую в возможно более точных терминах описать тот, скажем, несчастный случай с «я»... Точка может быть отыскана в пространстве... лишь при посредстве скрещения координат. Но ведь стоит координатам разомкнуться, и -- пространство огромно, точка же не имеет никакой величины. Очевидно, мои координаты разомкнулись, и отыскать меня, психическую точку в беспределности, оказалось невозможным⁴⁸⁹ (519)

Confirmando la pérdida de sí mismo en la inmensidad de la espacio terrestre y en el espacio de la vida.

Es a través del lenguaje que el autor logra conectar objetos y conceptos que parecerían distantes para fundirlos en una sola imagen. Utilizando la aliteración y la paranomasia, recursos propios de la poesía, junta la inmensidad del espacio terrestre con el espacio que ocupa su «yo», relacionando palabras cuya raíz es “пол”: “Я давно уже предпочитал узкие книжные *поля* однообразным верстам земных *полей*”⁴⁹⁰ (516). Las letras lo acompañaron

⁴⁸⁵ “basta con que meta mis bicóncavos óvalos en el estuche y el espacio de pronto se contraiga y se enturbie, como si lo encerraran en un apretado y obscuro estuche”

⁴⁸⁶ Sobre este punto se vuelve más adelante.

⁴⁸⁷ “todo el espacio, estaba y ya no está: como una adherencia”

⁴⁸⁸ “Puesto que la «Я» es una letra, igual que yo. Y sólo eso. ¿Vale la pena entristecerse por ella? Estaba y ya no está”

⁴⁸⁹ “Ahora, cuando intento describir con términos más precisos ese, digamos desafortunado incidente con el «yo»... un punto puede ser hallado en el espacio... sólo por medio de coordenadas de intersección. Pero si esas coordenadas se separan, entonces, el espacio es inmenso, mientras que un punto no tiene ninguna magnitud. Evidentemente, mis coordenadas se habían separado y encontrarme a mí, un punto psíquico en la infinitud, resultó imposible”

⁴⁹⁰ “Hace tiempo que prefiero las estrechas estanterías de los libros a las monótonas verstras de los campos terrestres”.

en su “в мою черную бессветную *полосу*”⁴⁹¹ (517) que se une más adelante con la aparición de su “странный примысл”⁴⁹² (518). Hojeando un libro de geografía, “...в северной *полосе* страны на одну квадратную версту пространства -- 0,6 человека”⁴⁹³ (518) y al cerrar los ojos se imagina:

... за горизонт уползающее белое *поле*; *поле* расчерчено на прямоугольные верстовые квадраты... И на каждом квадрате у скращения диагоналей оно: сутулое, скудное телом и низко склоненное над нищей обмерзлой землей -- 0,6 человека. Именно так: 0,6. Не просто *половина*, не *получеловек*, нет. К “просто” тут припутывалась еще какая-то мелкая, десимметрирующая дробность. В *неполноту* - как это ни противоречиво -- вкрадывался какой-то излишек, какое-то “сверх”.⁴⁹⁴ (518-519)

Con el mismo procedimiento operado al contrario, al expandir el espacio terrestre a partir de un libro hacia la realidad, es factible ver a Rusia como ese campo blanco y llano, cuadriculado de verstas en las que, en las intersecciones aparecen semicriaturas, como el cadáver.

Es en las intersecciones donde suceden cosas, donde se encuentra la gente, en la intersección de diagonales aparece la 0.6 persona. Es también en el cruce de dos calles donde aparece el hombrecillo que da a Shtamm “бумажный листок в три-четыре дюйма, оторвавшийся от блокнота, чудесным образом превратился в жилплощадь величиною в двадцать квадратных аршин”⁴⁹⁵ (509). En la intersección se cruzan las líneas de ficción para producir un punto real; al comenzar la guerra se escuchaba mucho ruido y es “У перекрестков стояли группы возбужденных, в перебой говорящих людей. Слово «война», раз и другой, задело слух”⁴⁹⁶ (525). Y en un cruce de calles es donde el cadáver encuentra a un conocido doctor quien le asegura que sus dioptrías impedirían que fuera a la

⁴⁹¹ “en mi negro y sin color periodo”. Las cursivas son mías.

⁴⁹² “extraña figuración”

⁴⁹³ “... en los países de latitud norte, la población es de 0.6 personas por versta cuadrada”. En las últimas cuatro citas, las cursivas son mías.

⁴⁹⁴ “... más allá del horizonte se extendía un campo blanco, llano; un campo cuadriculado de verstas... y en cada cuadrícula, en la intersección de las diagonales estaba aquello: la 0.6 persona, con el cuerpo cargado de hombros y escaso, inclinada sobre la mísera y helada tierra. Precisamente así: 0.6. no era simplemente ni la mitad ni la media persona. No, en este «simplemente» se había enredado una fracción menuda y asimétrica. En esa incompletitud se había infiltrado, por muy contradictorio que parezca, un sobrante de arriba, algo «extra».” Las cursivas son mías.

⁴⁹⁵ “la hoja de papel de tres por cuatro pulgadas, arrancada del cuaderno, se convirtió de manera milagrosa en un espacio habitable de unos catorce metros cuadrados”

⁴⁹⁶ “en los cruces había grupos de gente agitada que hablaba al mismo tiempo. La palabra «guerra» se oía una y otra vez”

guerra.

Las no-intersecciones tienen también consecuencias en el «yo». “Чем чаще разъезжающиеся ремингтоновские строчки уверяли меня номером, росчерками подписей и оттиском печати, что я действительно такой-то, тем подозрительнее становился я к своей «действительности», тем острее чувствовал в себе и такого и этакого”⁴⁹⁷ (524). El «yo» queda escindido entre todas las diferentes tarjetas de identidad. También hacia el final del cuento, en el cementerio, el cadáver no encuentra líneas de intersección con la «vida», huye de nuevo queriéndola encontrar en los libros por segunda vez. Pero se da cuenta que en ese momento, como antes, que su «yo» se había perdido “на всегда”⁴⁹⁸, con la diferencia de que, en esta segunda ocasión, tomaba consciencia de lo inútiles que eran los apuntes y libros frente a la necesidad de una identidad.

Dos símiles más relacionan en el cuento el espacio físico con el ser. El primero lo hace en lo particular: “мертвым, маячила мысль: хорошо. Чуть заостенели -- сверху крышка: поперх крышки -- глина: поперх глины – дерн”⁴⁹⁹ (516). Habla del estar en el mundo del cadáver: encerrado dentro de sus apretados metros cuadrados, y fuera de ellos, después de las sinuosas, estrechas, silenciosas y vacías callejuelas: Moscú, y más allá, las infinitas verstsas. Y en lo micro: “подумал лишь о том, как бы вернее и крепче включить мнимую психическую точку в сомкнутый квадрат моей жилплощади, подалее от глаз всех этих плохих математиков, не умеющих отличить реальное от мнимого, мертвое от живого”⁵⁰⁰ (519). Exponiendo su aislamiento y la soledad absolutas.

El segundo símil relaciona el espacio con la población rusa en general. Los techos de

⁴⁹⁷ “Cuanto más a menudo las líneas disyuntivas Remington me aseguraban con un número, rúbricas y sellos estampados que yo de verdad era ese, más suspicaz me hacía yo con respecto a mi «realidad» y más intensamente sentí que yo era esta y esa persona”

⁴⁹⁸ “para siempre”

⁴⁹⁹ “Los muertos – vislumbraba la idea – están bien, sólo que un poco entumecidos bajo la tapa del ataúd; sobre la tapa está la tierra, y sobre la tierra, la hierba”

⁵⁰⁰ “sólo pensé cómo incorporar ese “punto psíquico” imaginario de la manera más firme y sólida en el cuadrado compacto de mi espacio vital, lejos de los ojos de esos malos matemáticos incapaces de distinguir lo real de lo imaginado, lo vivo de lo muerto”

los edificios que se ven por la ventana. “темные крутые скаты крыш -- совсем как запрокинутые кузовами кверху затонувшие корабли. Под ними ряды черных молчаливых дыр... И воздух сочится бездуховностью, мертвью и молчью”⁵⁰¹ (523).

Los edificios como esas representaciones de las casas y espacios privados que a su vez son representaciones de otros seres, en los que dentro hay agujeros negros como el del cadáver. “Я уже давно замышлял конструирование как бы сплющенного мирка, в котором все было бы в здесь, -- мирка, который можно было бы защелкнуть на ключ внутри своей комнаты”⁵⁰² (516). Esta última afirmación se puede extrapolar al resto de la población con la afirmación del cadáver acerca de la no-exclusividad de su condición, esto se demuestra hacia el final de este capítulo.

Los espacios son congruentes con las sensaciones del personaje, vive en una calle secundaria, pequeña, escondida, zigzagueante, silenciosa y tranquila, donde todo parece muerto. Los espacios públicos más relevantes son los cruces y el cementerio. La universidad se presenta como centro generador de revoltosos, revolucionarios, elementos antigubernamentales bajo constante represión policial. Las habitaciones-casa son a la vez guarida ante la hostilidad de fuera, y jaulas ante la imposibilidad de conectar con otros. Existe una clara oposición entre la provincia y la ciudad, en provincia el gobierno es aún más ineficiente que en la ciudad, aunque en lo relativo a la soledad del individuo, es una constante a lo largo y ancho del territorio. Los pasillos – espacios que conectan – son hostiles, oscuros, largos y silenciosos. Las esquinas se mencionan constantemente como delimitación de pequeños espacios.

El plano principal de la narración tiene una estructura temporal lineal. Como el tiempo no ha escapado a la uniformización antropocéntrica en la que se impone un principio y un fin,

⁵⁰¹ “oscuras y escarpadas pendientes de los tejados, igual que los cascos vueltos hacia arriba de los barcos hundidos. Bajo ellas, hileras de negros y mudos agujeros... el aire inmóvil rezuma silencio y muerte”

⁵⁰² “Hacia tiempo había decidido la construcción de una especie de pequeño mundo aplanado, en el que todo sería como en el de aquí, un pequeño mundo donde podría estar encerrado con llave dentro de mi habitación”

resulta necesario imponer un sistema de contabilización para describirlo narrativamente. De forma que los días se definen por los ciclos de lo onírico y la vigilia en los personajes, ello da la pauta para contabilizar el tiempo dentro del relato. Los hechos suceden en orden cronológico con un sentido aconteciente aunque se narren saltos al pasado que tienen consecuencias en el futuro. De un nivel narrativo al otro hay brincos en el tiempo, se accede a los demás planos temporales a través de la memoria, otra manera de hablar acerca del tiempo.

La narración también recurre a las estaciones como referencia temporal otorgando la sensación del tiempo como cíclico – y por lo tanto, recurrente, comienza en primavera y termina en invierno. Igualmente, el narrador repite a lo largo del cuento la idea de que la condición a la que habían llegado los individuos es resultado de un proceso. Así, el cadáver y la sociedad van tomando esa posición última “от сумерек до сумерек” (515), “года в год” (514), “сквозь весны и зимы, из десятилетий в десятилетия” (515)⁵⁰³ y de siglo en siglo. De la misma forma que el derramamiento del alma es “капля за каплей”⁵⁰⁴ (518). El presente es resultado de un proceso a lo largo del tiempo con unas condiciones específicas que existen y son también parte del proceso. En otras palabras, el cuento es también un estudio de las condiciones de posibilidad de la realidad basado en un análisis de la propia cultura buscando encontrar un sentido a su presente.

Los dos personajes principales, Shtamm y el cadáver, son anónimos en cuanto a que no importa su apariencia física ni su individualización ni su destino, son una especie de representación del todo. Prácticamente no hay interacción con otros personajes humanos, los personajes secundarios que aparecen son parte del mundo exterior que el personaje-narrador describe, y al que se opone al no interactuar con ese mundo de manera significativa. Es en cierta forma, un regreso a las formas mitológicas en las que un solo personaje se convierte en

⁵⁰³ “de ocaso en ocaso”, “de año en año”, “a través de primavera e invierno”, de década en década”

⁵⁰⁴ “gota a gota”

representante de la humanidad.

Los personajes que intervienen en la historia tienen una función simbólica, ninguno tiene nombre (Shtamm es el único personaje con nombre propio pero él, por decisión propia, firma como “Y otros”) y todos, excepto el cadáver, son apariciones breves. La comunicación, el intercambio de palabras, oraciones y frases es aún más breve, no hay verdaderos diálogos, solo breves intercambios de palabras. La bufanda envuelta impide que las palabras se escuchen, los vecinos son silenciosos, la gente con la que el cadáver se encuentra está *agitada* o tiene en las manos periódicos o fusiles que les impide comunicarse. Hasta el final hay un cambio cuando el cadáver decide escuchar la historia del desconocido y después narrar la suya para ser leído.

A la manera de Gógol, los objetos toman vida, en este caso, las letras negras sobre hojas de papel blanco. Para Shtamm, “бумажный листок в три-четыре дюйма, оторвавшийся от блокнота, чудесным образом превратился в жилплощадь величиною в двадцать квадратных аршин”⁵⁰⁵ (509), “рукопись: она лежала раскрытой на столе и ждала”⁵⁰⁶ (513). Para el cadáver, “Да: девять букв: и зовут. Слышу. Но не откликаюсь”⁵⁰⁷ (514). Más adelante, durante la guerra, “Далекое там, голубея с бумажных листков, звало все громче и ласковее: «Иди»”⁵⁰⁸ (528). Las sillas sobre las que duerme Shtamm la primera noche en Moscú, al amanecer “тотчас же угрюмо разошедшихся по углам комнаты”⁵⁰⁹ (509). Las letras se describen como saltarinas, y la letra «Т» le habla al cadáver.

También se convierten en personajes varios objetos y pensamientos que el cadáver describe como *criaturas*. Durante el (des)encuentro con la joven de la que estaba enamorado, al chocar los lentes y caer al suelo: “В руках у меня было два странных стеклянных

⁵⁰⁵ “la hoja de papel de tres por cuatro pulgadas, arrancada del cuaderno, se convirtió de manera milagrosa en un espacio habitable de catorce metros cuadrados”

⁵⁰⁶ “el manuscrito estaba abierto sobre la mesa y esperaba”

⁵⁰⁷ “sí, nueve letras me llaman, escucho. Pero no responderé”

⁵⁰⁸ “el lejano ahí, el azul de la hoja de papel llamaba con una voz más fuerte y tierna: “Ve””

⁵⁰⁹ “se dispersaron al instante por los rincones de la habitación”

существа, крепко сцепившихся своими металлическими кривыми ножками в одно отвратительное четырехглазое существо”⁵¹⁰ (514), elevando la importancia del objeto otorgándole algo de vida. Efectivamente, el evento resultó tan relevante que después de eso, “я прекратил всякие попытки войти в свое вне. Все эти опыты с дружбой, эксперименты с чужим «я», порывания дать или взять любовь надо было, думал я, забыть и отказаться от них раз навсегда”⁵¹¹ (516). Y comenzó el proceso de aislamiento.

Otra de las criaturas aparece desde el comienzo de los días muertos y vacíos en la vida del cadáver: “я думал о себе как о двояковогнутом существе, которому ни вовне, ни вовнутрь, ни из себя, ни в себя: и то и это -- равно запретны”⁵¹² (515), en éste y el siguiente ejemplo, en oposición al anterior, minimizando la cualidad de vivo. Después de la guerra: “Оставались существа, руки которых годны были лишь для газет”⁵¹³ (529). Dejando a las *criaturas* en un estado intermedio entre lo animado y lo inanimado.

Son las criaturas un *algo* intermedio entre la vida y la muerte, igual que la condición de cadáver. En el caso de la figuración, de la 0.6 persona, enfatiza la indefinición adjuntando el prefijo «semi» a la criatura: “И вдруг одно из полусуществ, которое я ясно видел с ближайшего к глазу квадрата, стало медленно поворачиваться ко мне”⁵¹⁴ (519). El producto del pensamiento o “примысл”⁵¹⁵ (518) se presenta ante el cadáver como una clara imagen.

Una de las paradojas que mejor expresan el absurdo de la realidad que perfila el cuento es el uso de la palabra «ясно» o «claramente». Hablando sobre la filología del «я», jugando

⁵¹⁰ “en mis manos había dos extrañas criaturas de cristal, cuyas torcidas patillas metálicas se habían entrelazado creando una abominable criatura de cuatro ojos”

⁵¹¹ “abandoné todo intento de entrar en mi yo interior. Todas esas experiencias con la amistad, los experimentos con el «yo» de otros, los esfuerzos por dar o recibir amor, debía, pensaba yo, olvidarlas y renunciar a ellas para siempre”

⁵¹² “pienso en mí como en una criatura bicóncava, imposible de alcanzar ni por dentro, ni por fuera, ni desde sí mismo, ni en sí mismo: en cualquier caso prohibido. Fuera de alcance”

⁵¹³ “quedaron criaturas con manos aptas sólo para los periódicos”

⁵¹⁴ “una de esas semicriaturas a las que veía claramente desde el cuadrado más próximo al ojo empezó a girarse lentamente hacia mí”

⁵¹⁵ “figuración”

con la dicotomía de la letra que significa «yo» y es también la última letra del alfabeto cirílico, el cadáver habla sobre las posibilidades del proceso de su acortamiento, “Вероятно, последствия обычных речевых скороговорок. Впрочем, фонетически тут многое неясно”⁵¹⁶ (517); mientras que “И всякий раз мне ясно было слышимо, как в пустоту, с тонким и острым звоном, капля за каплей, -- душа”⁵¹⁷ (518). Es decir, los procesos de desaparición del «yo» son complejos y merecen un detallado análisis, mientras que la pérdida resulta evidente.

Otro de los recursos lingüísticos del autor para dar al cuento la sensación de incompletitud, de un estado entre la vida y la muerte, entre lo onírico y la vigilia, de estar a medio camino, es la invención y uso de palabras compuestas con el prefijo «полу» que hace referencia a mitades y que además alarga las rimas comenzadas con «пол» para describir el espacio. Shtamm recorre las calles de Moscú «полубезлюдный» y las primeras dos noches después de encontrar la habitación termina con los ojos «полуслипающимися». La joven de la que está enamorado el cadáver es una «полузнакомой девушкой» y el manuscrito después de narrar la primera noche se corta «на полслове». Al terminar de leer el manuscrito y asomarse al pasillo, la puerta esta «полуоткрытую» y la luz, «полоса света»⁵¹⁸. Y, bajo el mismo esquema, el desconocido con el que se encuentra al final sólo puede cargar once y media libras.

Las palabras que incluyen el prefijo que se puede traducir como «medio» o «semi» son muchas. El cadáver tiene ocho y media dioptrías que le ocultan el cincuenta y cinco por ciento del sol, tiene la mitad de la vista. A pesar de ello, claramente ve a la «полусущность» que no es «не просто половина, не получеловек» sino «неполноту», y que no es más que

⁵¹⁶ “probablemente sea el resultado de hablas usuales y rápidas. Por lo demás, desde el punto de vista fonético, hay muchos puntos no-claros” Literalmente puntos «неясно».

⁵¹⁷ “Y cada vez más claro, escuchaba cómo en el vacío se derramaba mi alma, gota a gota, con un suave y agudo tintineo”

⁵¹⁸ “Medio desiertas” o literalmente: “medio sin gente”; «medio se cerraban»; «medio conocida»; «a media palabra»; «medio abierta»; «a media luz».

un reflejo de su propia «полубытие», de ese sentir cómo, bajo cada nuevo sello sobre su identidad, se derretía: “«я», и «я», полу «я», еле «я», чуть-чуть «я»”, no sólo él sino miles en la sociedad. Esto último lo confirma que al comenzar la revolución todos los demás cadáveres se unieron a ella y hacia el final de su vida, el cadáver-narrador siente pena por ellos pues se agarran a su «полубытие»⁵¹⁹, pues él ha comprendido que una vida vivida a medias no vale la pena ser vivida.

Otro de los recursos alegóricos significativos en el relato es la oposición blanco y negro constante a lo largo de todo el cuento. Moscú es un tablero de ajedrez donde “не для всех фигур припасены клетки”⁵²⁰; el “черное телефонное ухо, отслушав, равнодушно висло на стальном крюке”⁵²¹ (508) mientras el frío crujía todo el día en la nieve. Durante “мои черные досуги”, el cadáver lee sobre «белое поле» (518) dentro de un libro, la minúscula letra negra describía un enorme campo blanco. Durante la narración del sueño-premonición anterior a la tercera y última noche: “у подъезда катафалк -- черный, в белых кистях”⁵²² (532). Las letras negras sobre el sobre blanco que lo llaman; el negro silencio de la noche se ilumina con el amanecer del último día. De manera que no es casual que durante la guerra, cuando jugaba al ajedrez contra él mismo, “выигрывали у меня почти всегда черные”⁵²³ (529), como una metáfora de su lucha interna en la que prevalecía la obscuridad.

El cuento está plagado de imágenes poéticas, la lluvia es ya no sólo motivo hartamente repetido en la literatura como metáfora de un estado de ánimo depresivo o de tristeza en los personajes, Krzyzanowski va más allá. Es en otoño, un periodo después del enamoramiento primaveral, cuando comienza la soledad absoluta, relaciona las gotas de lluvia que rezuman las ventanas y el movimiento pendular de los árboles bajo el viento para expresar sus

⁵¹⁹ «semicriatura»; «no sólo una mitad, ni media persona»; «una incompletitud»; «semiexistencia»; “«Yo», y «yo», medio «yo», casi «yo», apenas «yo»”; «semiexistencia».

⁵²⁰ “no hay asignadas casillas para todas las figuras”

⁵²¹ “negro oído telefónico tras oírle, colgaba indiferente en el gancho de acero”

⁵²² “El coche fúnebre es negro con borlas blancas”

⁵²³ “casi siempre ganaban las negras”

sentimientos. El suyo es un movimiento “А иногда и я, как дерево, мучимое ветром, мерно раскачивался меж дубовых ручек кресла в ритм нудным качаниям мысли”⁵²⁴ (515), o de una esquina a otra dentro de la pequeña habitación, sintiendo cómo poco a poco se le derrama el alma, gota a gota, quedándose en la última de las soledades, “ведомое лишь немногим из живых, когда остаешься не только без других, но и без себя”⁵²⁵ (518), pues su «yo» había desaparecido.

Y no se detiene ahí, continúa jugando con el motivo de las gotas de agua y, apoyándose en las memorias de un hombre del siglo dieciséis, – recurso utilizado para además marcar lo antiguo del procedimiento – cita al observador extranjero que visitó Rusia y notó que algunos de los rusos “производят имя своей страны от арамейского слова Ressaia или Resessaia”⁵²⁶ (521), que a su vez significa rocío. Es decir, frágiles gotas esparcidas a lo largo de la inmensidad del espacio abierto. La división de la sociedad como un proceso puesto en marcha por las autoridades con objetivos claros pues la libre asociación de individuos podía derivar en el cuestionamiento del *statu quo*. El aislamiento, la soledad, la inseguridad, generan miedo; un miedo omnipotente que filtra incluso a las áreas más personales y privadas de la vida como es una relación amorosa.

Citando un juego antiguo, so pretexto para comparar las dos Romas con las dos Rusias: la pre y post revolucionaria, y declararlas a ambas muertas, el cadáver habla del Cottabus: un juego en el que los comensales arrojan las últimas gotas dentro de las copas de vino en dirección a un objeto específico y quien logre tocarlo con la gota, gana. El cadáver se asume como gota y pide ser arrojado hacia un objetivo, recordando siempre que el comensal, en este caso, el lector, debe quedarse con el recipiente que contiene la gota, es decir, con el

⁵²⁴ “a veces yo también, como un árbol atormentado por el viento, me balanceaba regularmente entre los brazos de mi sillón al ritmo fastidioso de una idea”

⁵²⁵ “la que sólo conocen algunas personas vivas, cuando uno se queda no sólo sin los otros, sino también sin uno mismo”

⁵²⁶ “derivan el nombre de su país de la palabra aramea Ressaia o Resessaia”

manuscrito, con el objetivo de que éste permanezca en el tiempo⁵²⁷.

Desde *dentro*: El juego de espejos del que sobresale el lenguaje de la poética de autor.

Para ayudar a comprender la estructura del cuento, el análisis se apoya en la definición de *mise en abyme*⁵²⁸. Una estructura narrativa en la que el relato que se encuentra en un segundo nivel refleja al primero de tal manera que existe una relación entre las historias narradas en los diferentes niveles diegéticos. Según el análisis de Lucien Dällenbach acerca del término *mise en abyme*, existen tres tipos de figuras esenciales que en ningún caso son excluyentes una de la otra y nunca dejan de ser una sola.

La primera es llamada reduplicación simple que se define como un fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo contiene. La segunda figura esencial es llamada reduplicación hasta el infinito y es cuando un fragmento tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud y así sucesivamente. La tercera es la reduplicación apriorística: es un fragmento que contiene la obra que lo incluye, esta figura replantea en el seno de la obra el problema de la obra⁵²⁹.

En “Autobiografía de un cadáver” están presentes las tres figuras. Existen varios fragmentos que guardan relación de similitud con la obra que lo contiene, uno de ellos es que el cadáver, al igual que Shtamm, son hombres solitarios de provincias que llegan a Moscú con esperanza de conquistar la ciudad, de “обменивать чернильные капли на рубли”⁵³⁰ (508). Otro ejemplo de relación de similitud es que las narraciones en los tres niveles

⁵²⁷ Lo que hace eco en la frase de M. Bulgákov “los manuscritos no se queman” expresada en *El maestro y margarita*.

⁵²⁸ Cf. Garrido Domínguez, A. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.

⁵²⁹ Cf. L. Dällenbach. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1992. p. 30-34.

⁵³⁰ “poder cambiar las gotas de tinta por rublos”

diegéticos se detienen en el mismo momento: cuando la noche da paso al día, aunque el desenlace inmediato sea diferente en los tres casos. En el caso de Shtamm, las dos primeras noches en la habitación no. 24 regresa agotado y sólo puede “провалиться в пустой, черный сон”⁵³¹ (510), al llegar la tercera noche es que aparece el manuscrito.

En el caso del cadáver sucede al contrario, las primeras dos noches no duerme escribiendo y la tercera tiene un sueño demasiado vivo y colorido. Un ejemplo más es que las narraciones de las tres últimas noches del cadáver terminan de manera similar: de la primera noche: “пора пока прервать”⁵³² (522), haciendo referencia al manuscrito y a su vida. Al terminar la segunda noche: “Да. И у меня наступал момент, когда я, запрятав мысль внутрь ломкого дутьша, включился в жесткий вакуум”⁵³³ (531) y la única forma de volver a meter aire será rompiendo el cristal. Y, en la tercera noche: “Ну, пора кончать: и рукопись, и все”⁵³⁴ (540), pero en esta ocasión no se cortan las líneas de manera brusca sino que informa a Shtamm que no se irá, pues “уже успел всочиться к Вам в «я»”⁵³⁵ (541), es decir, ya ha logrado existir de alguna manera en algún espacio.

La segunda figura, la de la reduplicación está presente a través de todos los libros en los que el cadáver se apoya para exponer, demostrar, ampliar y explicar su filosofía; son obras dentro de otra obra, dentro de otra obra que además son válidas para todos los niveles diegéticos. Por ejemplo, el libro del siglo dieciséis con el que expone la antigüedad del proceso divisorio dentro de la sociedad, el libro de geografía en el que encuentra esa figuración o 0.6 persona reflejo de su sentimiento de *incompletitud*, y algunos más que se exponen a continuación.

En cuanto a la reduplicación apriorística, la tercer figura: en el seno de la obra se

⁵³¹ “sumergirse en un negro y vacío sueño”

⁵³² “es hora de cortar”

⁵³³ “también a mí me llegaría el momento en que, tras esconder un pensamiento dentro de mi frágil bola de cristal, me encerraría en ese vacío duro”

⁵³⁴ “Bueno, es hora de acabar: el manuscrito y todo”

⁵³⁵ “ya me he metido en su «yo»”

replantea el problema de la obra, esto es, a lo largo de la obra los conflictos ontológicos se plantean de diferentes maneras y desde diferentes puntos de vista: desde lo individual, desde lo histórico y desde lo social. Las primeras dos figuras se analizan en esta sección, y sobre la tercera versa la siguiente y última parte del análisis de la obra.

Dicha técnica narrativa es complementaria de la denominada estructura del cuento de cuentos que funciona de la misma forma que *Las mil y una noches* pero de forma cerrada, es decir, aunque las diferentes narraciones son interrumpidas por otras narraciones, todas están relacionadas entre sí. El máximo nivel de complejidad narrativa para este tipo de estructura es cuando un personaje de una historia narra un cuento que a su vez incluye otro y a esto se añade que el protagonista del primer cuento es asimismo personaje del marco principal, ya que está contando su propia vida y, cada uno de los sub-cuentos afecta directamente al inmediato anterior. A este procedimiento se le conoce como «caja china»⁵³⁶ y el número de cuentos subordinados teóricamente es infinito. En este sentido, “Autobiografía de un cadáver” se estructura como caja china.

“Autobiografía de un cadáver”, cuento corto con dos narradores, el primero, un narrador omnisciente que describe la historia de la llegada del periodista Shtamm de provincias a Moscú, su encuentro con un manuscrito y la reacción después de leerlo. El periodo temporal de este primer nivel narrativo comprende las primeras cuatro noches de Shtamm en Moscú, la primera en un espacio público durmiendo sobre tres sillas y las siguientes tres noches en la habitación número 24.

En el segundo nivel diegético, aparece el narrador denominado por sí mismo: cadáver. Es autor del manuscrito que titula autobiografía, claramente narrada en primera persona del singular. Dentro de este segundo nivel, el cadáver se dirige directamente al lector hablando en el presente durante el que escribe; este nivel comprende la introducción, comentarios y

⁵³⁶ Cf. J. Lacarra. *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.

conclusiones del manuscrito dentro de las últimas cuatro noches del cadáver, tres escribiendo en la habitación número 24 y la última colgado de un gancho en el techo.

Dentro del manuscrito se encuentra también el relato en un tercer nivel diegético: la historia del cadáver en la que el narrador se convierte también en personaje. Es un relato narrado en pasado, que comprende un periodo de alrededor de treinta y cinco años⁵³⁷. Comienza aproximadamente desde la era zarista de finales del siglo diecinueve hasta un tiempo después de terminada la Guerra Civil⁵³⁸ y se divide en tres etapas narradas una cada noche: pre-guerra, Guerra mundial y Revolución/Guerra civil.

En este nivel narrativo, la historia avanza de manera irregular: ya se detiene en la descripción de un suceso, una conversación o ya describe un día en términos de génesis bíblico en donde el día corresponde a varios años. Las diferentes etapas que se narran son estados de transición, etapas que son de carácter social, general, pero también individual. Son además muestra del tremendo impacto que tuvieron específicas situaciones socio-políticas-económicas a gran escala – en el país, en la sociedad como un todo – y a pequeña escala – en el individuo –.

El cuarto nivel diegético lo constituyen todos los demás textos que se insertan dentro del texto, otras narraciones en las que se apoya el cadáver para narrar su historia. La autobiografía se construye a partir de otros relatos, tanto orales como textuales. De manera que al entrelazar los textos que el cadáver menciona, es posible, a partir de ellos, reconstruir su historia. A su vez, todos ellos funcionan como apoyo de las opiniones del narrador.

Por ejemplo, “Одна старая индийская сказка рассказывает о человеке, из ночи в ночь принужденном таскать на плечах труп -- до тех пор, пока тот, привалившись к уху

⁵³⁷ Para 1925, la fecha con la que está marcada el cuento, Krzyzanowski tenía 37 años.

⁵³⁸ Los marcadores temporales en este caso son, para el comienzo, la primera noche narra los años previos a julio de 1914, fecha con la que abre la narración de la segunda noche. Para el final, lo marca la descripción que da el cadáver sobre un escaparate remendado tras el cual hay productos a la venta, pues refleja una especie de estabilidad que no existía durante la Guerra Civil, así como la *conversación* con el desconocido sobre sus encuentros con los blancos hacía ya algunos meses al menos, tiempo necesario para recuperarse de los once balazos que recibió.

мертвыми, но шевелящимися губами, не рассказал до конца историю своей давно отлелевшей жизни”⁵³⁹ (512), tal y como Shtamm se siente obligado a leer al cadáver que comienza su historia diciendo que “Нелепица, о которой сейчас рассказ, произошла довольно много лет тому назад”⁵⁴⁰ (513), dando la pista temporal que enlaza una historia con la otra. El cuento indio es descripción del tema del relato en el nivel más superficial.

En un libro del siglo XVIII, un libro de hace mucho tiempo, como la historia del cadáver, se describen “скуках земных”⁵⁴¹. En los aburrimientos primaverales, “когда одинаковые любят одинаковых”⁵⁴² (515), periodo en el que el cadáver amaba a la joven, pues “Мы читали одни и те же книги, отчего и слова у нас были схожи... в тонких голубых ободках зрачки моей новой знакомой, спрятанные (как и у меня) за стеклами пенсне, ласково, но неотступно следят за мною”⁵⁴³ (514). Después están los aburrimientos otoñales, “когда небо роняет звезды, тучи роняют дожди, деревья роняют листья, а «я» роняют себя самих”⁵⁴⁴ (515). Procedimiento que equipara los estados emocionales del ser humano con la naturaleza.

Esto también otorga al *hecho absurdo* la posibilidad de suceder a cualquier individuo. La historia que le enseñó que el *apéndice de cristal* “он умеет ломать, но только лучи, попавшие к нему внутрь овалов”⁵⁴⁵ (513), podía romper la seguridad en él mismo y por lo tanto, romper al «yo» tras una historia de amor fallida. La explicación a “Мне не совсем понятно, как могло душу, если тогда она еще была у меня, такой пылинкой придавить

⁵³⁹ “un antiguo cuento indio narra la historia de un hombre obligado a llevar a hombros, noche tras noche, a un cadáver, con sus labios muertos pero susurrantes pegados a la oreja, hasta que éste termine de contarle la historia de su vida pasada mucho tiempo atrás”

⁵⁴⁰ “el absurdo del que habla ahora el cuento sucedió hace muchos años”

⁵⁴¹ “Los aburrimientos terrestres”

⁵⁴² “gente idéntica ama a otra gente idéntica”

⁵⁴³ “Leíamos los mismos libros y por eso usábamos palabras parecidas... las pupilas de mi nueva amiga, dilatadas enfermizamente en las finas monturas azules, y escondidas (como las mías) tras las lentes, me seguían de manera apremiante y cariñosa”

⁵⁴⁴ “cuando el cielo deja caer estrellas, las nubes dejan caer lluvia, los árboles dejan caer hojas, y los «yos» se dejan caer a sí mismos”

⁵⁴⁵ “podía romper algo más que los rayos de luz que caían dentro de sus óvalos”

и разбездуть⁵⁴⁶ (516), (recordando que la totalidad del espacio se puede contraer y borrar como una mota de polvo), es el miedo y la inseguridad que permeaban todo. “если формула *natura horreat vacuum* опровергнута, то обращение ее -- *vacuum horreat natura* еще и не было под ударами критики. Думаю: оно их выдержит⁵⁴⁷ (516). Es decir, prevalece el miedo y la inseguridad frente a procesos naturales como son el enamoramiento y las experiencias con la amistad.

La realidad procede de la ficción en los puntos en los que se encuentran las líneas, líneas que son cuentos, historias y libros, reflexiones y discursos que configuran la realidad.

Я давно уже предпочитал узкие книжные поля однообразным верстам земных полей; книжный корешок всегда казался мне умнее путаных рацей о каких-то «корнях вещей»; самое нагромождение этих вещей, окружавших глаз, казалось мне куда грубее и неосмысленнее тонких и мудрых сцеплений из букв и знаков, запрятанных в книги⁵⁴⁸ (516)

Es la razón por la que escribe en oposición a una narración oral de su historia. Algo que es congruente con el resto del cuento: el teléfono es sordo frente a las peticiones de Shtamm, Shtamm no escucha las palabras del hombrecillo con bufanda pues la bufanda no las deja salir; y tampoco escucha a la casera. En cambio, al llegar el manuscrito lo escucha atentamente, un manuscrito que narra *la raíz de las cosas*.

Los libros como óptima vía de comunicación funcionan para ambos lados: para ser escuchados, para ser escritos y transmitir a través de las palabras, y como sabios interlocutores con los que podía llenar el vacío de su soledad, son representación de sus ideas y sustitución de relaciones con otros humanos. Pero son también arma de doble filo ya que menciona también a Chelyshev, quien desde 1783 “отмечено возникновение продуктов

⁵⁴⁶ “no entiendo en absoluto cómo pudo mi alma, si entonces aún la tenía, dejarse aplastar y desalmar por semejante mota de polvo”

⁵⁴⁷ “Si la fórmula *natura horreat vacuum* ha sido impugnada, su inversión, *vacuum horreat naturam* aún no ha sufrido los dardos de los críticos. Pienso que prevalecerá sobre ellos”

⁵⁴⁸ “Hace tiempo que prefiero las estrechas estanterías de libros a monótonas verstras de tierra, el lomo de un libro siempre me ha parecido más inteligente que los confusos sermones sobre la “raíz de las cosas” y la mera acumulación de esas cosas que rodean nuestros ojos me parecen cruda y carente de sentido contra la sutil y sabia concatenación de letras y signos que se esconden en los libros”

психического распада: он пишет об «ушеляцах в кабинеты»⁵⁴⁹ (522). Los libros, al igual que las habitaciones, pueden ser refugio pero también jaulas. El aislamiento es producto de siglos de mecanismos de desintegración social, de creación de “в разбрызге розных друг другу капель”⁵⁵⁰ (521).

El proceso divisorio avanzó “Они десятилетиями долгой отупляющей жизни работой совершенствовались и изощряли свою технику расщепления общественности, пока в конце концов частью не вытравили, частью не обесчувствовали соединительную ткань, сращивающую клетки в одно”⁵⁵¹ (521-522). La progresiva metodología consistía, entre otras, en la división del trabajo como una de las fuerzas más poderosas de aislamiento y esclavizadora del ser humano; promoviendo el miedo a través de distintas formas de violencia, una estricta regulación y observancia: extrema injerencia del Estado en la vida privada y rígidas reglas sociales que derivaron en la desintegración del tejido social.

Esta poética que explica la realidad a través de los textos, se confirma con el planteamiento ya mencionado sobre la realidad que se produce en el cruce de líneas imaginarias, así como con la sentencia última del cadáver: “Не бойтесь, я не стану Вам угрожать галлюцинациями. Это психологическая дешевка. Гораздо больше я рассчитываю на архипрозаичнейший закон ассоциации идей и образов... Я уже достаточно цепко впутан в Ваши так называемые «ассоциативные нити», уже успел всочиться к Вам в «я»”⁵⁵² (541). Hilos asociativos que funcionan en más de un sentido, no sólo el cadáver logra instalarse como experiencia en el lector, también es a través de estos hilos que se conectan los textos dentro del texto con el relato principal.

⁵⁴⁹ “observó la aparición de productos de desintegración mental: escribió sobre los «ermitaños en su despacho»”

⁵⁵⁰ “gotas esparcidas, aisladas unas de otras”

⁵⁵¹ “En el transcurso de largas décadas de trabajo en esa vida embrutecedora, perfeccionaron y refinaron su técnica de división de la sociedad hasta destruir o eliminar finalmente el tejido conector que unía las casillas en una”

⁵⁵² “No tema: no lo amenazaré con alucinaciones. Son mamarrachadas psicológicas. Confío mucho más en la archiprosaica ley de asociación de ideas e imágenes... ahora ya estoy fuertemente enredado en sus «hilos asociativos»; ya me he metido en su «yo»”

Una narración más dentro de la narración es la que se refiere a la capacidad de ver, observar y todas las metáforas que de esto se derivan. La variedad de verbos relacionados con la vista que utiliza el autor es enorme, la lista es larguísima pues es muy cuidadoso al momento de elegir el verbo exacto para transmitir sensaciones específicas. Sobre este punto sobresalen tres alegorías. La primera es la importancia de los lentes postrados frente a los ojos del cadáver que le permiten jugar con las dimensiones del espacio y las formas de las cosas, no sólo en su dimensión física, también en la filosófica. Su *apéndice de cristal* en un primer momento es responsable de separarlo de la vida tras el incidente con la joven de cara ovalada y más adelante le otorga el derecho a vivir al no poder ser reclutado durante la guerra.

La segunda habla de la deformación del pensamiento, una deformación que se produjo a lo largo de varios siglos: “маршруты наших логик были разорваны посередине”⁵⁵³ (522). El funcionamiento es el siguiente:

Мысль мыслила или не дальше «я», или не ближе «космоса». Дойдя до «порога сознания», до черты меж «я» и «мы», она останавливалась и или поворачивала вспять, или делала чудовищный прыжок в «звездность» -- трансцендент -- «иные миры». Видение имело либо микроскопический, либо телескопический радиус: то же, что было слишком дальним для микроскопа и слишком близким для телескопа, попросту выпадало из видения, никак и никем не включалось в *поле* зрения.⁵⁵⁴ (522)

La vista micro y macroscópica se refiere a los parámetros utilizados para medir la realidad, para comprender las relaciones entre el individuo y la sociedad: eran extremos y equivocados y, con el paso del tiempo, la guerra y la llegada del gobierno bolchevique, el abismo entre los extremos se agrandó. Los extremos eran el aislamiento y soledad individual o la disolución del ser en la sociedad, sin encontrar líneas de contacto entre uno y otros, ni posible equilibrio.

La tercera y última tiene que ver con la idea del espacio como metáfora del ser que

⁵⁵³ “las líneas de nuestra lógica estaban cortadas por la mitad”

⁵⁵⁴ “el pensamiento pensaba o nomás allá del «yo» o no más cerca del «cosmos». Al llegar al «umbral de la conciencia», a la frontera entre «yo» y «nosotros», se detenía o volvía atrás o daba un monstruoso salto hacia «lo estelar», lo trascendente «de otros mundos». La visión tenía un radio microscópico o telescópico: todo lo que estaba demasiado lejos para el microscopio y demasiado cerca para el telescopio, caía simplemente fuera de visión, nadie lo incluía en el *campo* de visión” La cursiva es mía.

está directamente relacionado con las capacidades sensoriales. Siguiendo la tradición fantástica gogoliana, Krzyzanowski escucha imágenes y observa sonidos. El sentido del oído se agudiza y percibe aquello que estaba descrito para la vista. Así, hacia el final del cuento, Shtamm “ему нужен был какой-нибудь живой звук: хотя бы звук человеческого дыхания”⁵⁵⁵ (541), necesitaba un punto intermedio, pero sólo pudo escuchar lo micro: “Штамм повернул лицо к двери. Поднялся. До двери было шесть шагов. Третья справа: да, под пальцами ясно прощупывалась узкая дыра”⁵⁵⁶ (541). Y, “сквозь двойные промерзшие стекла”⁵⁵⁷, escuchó lo macro: “Издалека, с окраин, протянулся ровный и длинный бас гудка”⁵⁵⁸ (542). Dejando sentir el abismo existente entre el «yo» y el «cosmos».

La segunda noche del relato del cadáver narra los procesos de desintegración que tuvieron lugar durante la Primera Guerra Mundial. Los alcances de la guerra de alguna manera los preveía el cadáver pues en una noche de julio del año catorceavo escribía sobre la “Кризисе аксиоматизма”⁵⁵⁹ (12). El título del artículo es un marcador de lo profundo que impactó la guerra en la vida y en la muerte. Con la guerra comenzó otro absurdo, diferente al anterior, incluso peor pues la vida se devaluó aún más. “Так с первого же дня газеты и винтовки поделили нас всех: на тех, которые умирают, и на тех, за которых умирают”⁵⁶⁰ (525). Al principio, la línea fronteriza que dividía a unos y otros no era clara, pero fue agrandándose con el transcurrir del tiempo volviéndose más nítida.

Al principio, la guerra sucedía lejos de casa, lejos de donde se pudiera ver a los muertos. Sin embargo, la muerte ya tenía una presencia: “Я слишком много и часто

⁵⁵⁵ “necesitaba oír algún sonido vivo, aunque fuera el sonido de la respiración humana”

⁵⁵⁶ “Shtamm pegó el oído a la cifra, ansioso por oír algo. Pero sólo oyó el ruido de la sangre que fluía por sus venas”

⁵⁵⁷ “a través de los dobles cristales helados”

⁵⁵⁸ “desde lejos, desde las afueras llegaba el sonido sostenido y bajo de un claxon”

⁵⁵⁹ “Crisis de la axiomática”

⁵⁶⁰ “Desde el primer día, los periódicos y fusiles nos dividieron a todos entre aquellos que iban a morir y aquellos por los que iban a morir”

оперировал с символом «смерть», слишком систематически включал в свои формулы этот биологический *минус*, чтобы не чувствовать себя как-то задетым всем тем, что начало происходить вокруг меня”⁵⁶¹ (526). Durante esos años, incluso los textos discurrían sobre la muerte:

Под бухгалтерию смерти теперь шла вся типографская краска, смерть превращалась в программную правительственно рекомендуемую идею. Официально регламентированная, она стала выпускать и свой периодический, выходивший без запаздываний, как и во всяком солидно организованном издательском деле, орган. Это было самое лаконичное, деловитое и интересное из всех известных мне доселе изданий: я говорю о белых, типа двухнедельника, книжках, дающих «полный список убитых, раненых и без вести пропавших». ⁵⁶² (526)

Eran textos que “Но при известном воображении сухой, лапидарный стиль книжек только усиливал впечатление фантастики”⁵⁶³ (526), textos que daban a la realidad un halo de fantasía. Las personas se convirtieron en números y estadísticas que y “Знаю лишь, что дальние, сожженные боями поля, земля, обезображенная оспой снарядных воронок, все сильнее и сильнее притягивали мое воображение”⁵⁶⁴ (527). La realidad era el revés de la lógica, era el mundo al revés.

Es una cita además que refleja la situación durante los años de la guerra, la revolución y la guerra civil en lo referente a las posibilidades de publicar:

The paralysis of belles-lettres, whatever the psychological causes, had also a definite economic explanation: the shortage of paper and printing facilities under conditions of civil war, intervention, and blockade. The bulk of the printed output had an official stamp. Only a thin trickle was allowed for items not directly connected with the immediate needs of a state engaged in a desperate fight against inner and foreign enemies, and against the very elements of nature” (Kaun, 56).

Lo que comenzó durante la guerra, se agravó durante los años de guerra civil pues la pobreza que se vivió durante esos años fue demasiada.

⁵⁶¹ “yo ya había operado demasiado tiempo y demasiado a menudo con el símbolo «muerte», había incluido demasiado sistemáticamente en mis fórmulas ese «*minus* biológico» como para no sentirme afectado de alguna manera por todo lo que comenzaba a suceder a mi alrededor”

⁵⁶² “Toda la tinta de las tipografías se ocupaba ahora del recuento de muertes, la muerte se convirtió en una idea recomendada por los programas de gobierno. Reglamentada oficialmente, la muerte comenzó a tener su propia publicación periódica que, como cualquier otra actividad editorial sólidamente organizada, aparecía sin retrasos. Era la edición más lacónica, entretenida y eficiente de todas cuantas he conocido: hablo de blancos folletos, del tipo de revistas quincenales que ofrecían «la lista completa de muertos, heridos y desaparecidos en combate»”

⁵⁶³ “con cierta imaginación, el estilo seco y lapidario de esos folletos únicamente fortalecía la sensación de fantástico”

⁵⁶⁴ “los distantes y abrasados campos de batalla y la tierra llena de cráteres impulsaban cada vez con mayor fuerza mi imaginación”

Durante la guerra, el gobierno decidió quienes debían morir y quienes vivir, como si tuviesen potestad sobre la vida y la muerte de los ciudadanos, como si sólo los más vivos tuvieran que morir para conservar a los más muertos, otorgando arbitrariamente más valor a la vida de unos que de otros. La guerra, al estar fuera de las fronteras, parecía una ficción y la información que llegaba era completamente despersonalizada, convertida en estadística, cifras y números, no personas reales, vivas muriendo.

Para mantener la ficción, la “искромсанная умирающая человечина”⁵⁶⁵ (527) volvía por la noche y de manera callada era retirada al interior de portales, pretendiendo esconder del resto de la población la realidad. Como si los moribundos no quisieran molestar a aquellos por quienes habían muerto. La crisis de la axiomática describe el desmoronamiento de los principios en los que se basaba y comprendía la realidad, después de la crisis, se instaló el absurdo. La escritura es entonces una intención de dar sentido al sinsentido, de racionalizar lo irracional, de regresar a la vida lo que se había reducido a cifras y estadísticas.

Lo caótico e inteligible de la realidad permea en el individuo y los discursos, los textos tanto orales como escritos lo reflejan:

нервно скомканные, пестрящие цифрой, то угрожающей, то лживо обещающей, газеты ото дня к дню менялись. Не существует (пока) чисто психологической статистики. Но, говоря схемами, можно утверждать, что диалектика войны заставила идти в смерть всех более или менее живых и закрепляла права на жизнь за всеми более или менее мертвыми⁵⁶⁶ (529-530)

Dialéctica falsa y absurda en la que se entreveía la llegada del nuevo poder que compartía estas características y que pondría a unos contra otros, como enemigos.

Ante lo violento e irracional de la realidad, comienzan los periodos de insomnio. Para llenar “пустые и длинные бдения”⁵⁶⁷ (529), compró un juego de ajedrez y comenzó a jugar contra él mismo. “После длительной борьбы мысли с противомыслью,

⁵⁶⁵ “mutilada y moribunda carne humana”

⁵⁶⁶ “nerviosamente arrugados, llenos de cifras amenazantes o de falsas promesas, los periódicos cambiaban de un día a otro. No existe (todavía) una estadística puramente psicológica. Pero, hablando de manera esquemática, se puede afirmar que la dialéctica de la guerra obligó a ir a la muerte a todos aquellos que estaban más o menos vivos; y otorgó a aquellos que más o menos estaban muertos el derecho a vivir”

⁵⁶⁷ “esas largas y vacías vigiliass”

сосредоточеннейшей схватки ходов с ходами можно было ссыпать весь этот крохотный мирок, деревянный и мертвый, назад в коробку, и никаких следов от династий его черных и белых королей, от опустошительных войн, охватывавших все клетки мирка, не оставалось: ни во мне, ни вне меня”⁵⁶⁸ (62). V. Toporov, quien consideraba a Krzyzanowski un “genio del espacio”, escribió: “Стоит указать, что теория относительности Эйнштейна была хорошо знакома Кржижановскому, как и некоторые другие «безумные» идеи XX века, но – и это самое удивительное – многое было им предвосхищено на том уровне, где «несть ни поэзии, ни физики», но есть преобразование их в некое высшее единство в духе платоновских идей”⁵⁶⁹ (Perelmuter, 37-38). Es gracias a dicha comprensión de las transformaciones del espacio y del tiempo que Krzyzanowski logra meter en una caja de madera el verdadero trasfondo de la guerra.

Otros subtextos que crean el texto son las historias que el cadáver narra como recuerdos personales, son breves fábulas, breves ficciones que completan la totalidad de la historia. Al igual que a partir de los textos escritos que intervienen en el relato se puede reconstruir la base de la narración, también a partir de los recuerdos narrados en pasado – introducidos por las palabras «помню» y «однажды»⁵⁷⁰ – y los narrados en presente – introducidos por «сейчас» y «тепер»⁵⁷¹ es posible comprender la historia desde otra mirada. El relato se comprende no desde la Historia ni desde los textos sino desde el punto de vista de la experiencia.

Durante la última noche, la narración describe los procesos que abrió la revolución.

La révolution? Une accélération de faits que l’esprit ne parvient pas à suivre... Avant la Révolution, nous

⁵⁶⁸ “Después de una larga lucha entre pensamientos y contrapensamientos, de intensas batallas entre movimientos y contramovimientos, era posible meter de nuevo ese pequeño mundo muerto de madera en una caja y no quedaba huella alguna de las dinastías de los reyes blancos y negros o de las devastadoras guerras que habían emprendido: ni dentro ni fuera de mí”

⁵⁶⁹ “Vale la pena indicar que la teoría de la relatividad de Einstein era bien conocida por Krzyzanowski así como algunas otras “locas” ideas del siglo veinte, pero, y esto es lo más asombroso, muchas le fueron anticipadas en un nivel en el que no es “ni poesía ni física” sino una transformación de estas ideas en una única y más elevada idea en el espíritu platónico”.

⁵⁷⁰ “recuerdo que..” y “en una ocasión”

⁵⁷¹ «ahora» y «ahora»

ne voyions pas le monde, car nous étions ensevelis sous les objets, égarés entre les trois éternels fauteuils du grand-père. Il fallait abandonner toutes ces choses, des plus familières aux plus abstraites, abandonner les murs et les toits, tout, en échange de ce qui nous était offert : l'univers, et son exigence.⁵⁷²

Y dentro del relato expande su visión: “Да: революция, как я ее мыслю, это не междоусобие красных с белыми, зеленых с красными, не поход Востока против Запада, класса против класса, а просто борьба за планету Жизни со Смертью. Или – или”⁵⁷³

(536) No era sólo la velocidad con la que sucedían los cambios con la llegada de la revolución y la aplastante cantidad de muerte; en aquel tiempo todo encontró una aceleración con respecto al pasado, el tiempo y el espacio se comprendían en términos einstenianos, no newtonianos, se abandona lo absoluto y se adopta lo relativo.

A partir de la revolución, la vida toma otro ritmo, todo se volvió más dinámico y rápido. Los hechos sucedieron con mayor velocidad e incluso las letras y las palabras tomaron un dinamismo especial al estar plasmadas en pancartas y banderines, volvieron a empoderarse: gritaban y se movían, en vez de susurrar quedamente como en los libros. La destrucción de la forma de vida tradicional obligó a pensar y replantear las bases de la *nueva* forma de vida. Todas las normas sociales cambiaron radicalmente provocando una sensación de vértigo debido también a la posibilidad de que aquella enormidad colapsara.

Los signos y símbolos son parte de la cotidianidad de la vida en un espacio dado, el cambio abrupto de signos que se dio en Rusia después de la revolución forzó a la población a aprender y aprehender todo un nuevo repertorio de signos y símbolos, que a su vez modificaron el espacio, el tiempo y el ser. Es una crisis que obligó al abandono de todos los esquemas previos, una situación ya conocida por el pueblo ruso desde el siglo diecisiete

⁵⁷² “¿La revolución? Es una aceleración de hechos que el espíritu es incapaz de seguir. Antes de la revolución no veíamos el mundo como si estuviésemos enterrados bajo objetos, perdidos entre las tres eternas sillas del abuelo. Tuvimos que abandonar todas esas cosas, de las más familiares a las más abstractas, abandonar las paredes y los techos, todo a cambio de lo que se nos ofrecía: el universo y sus demandas”. La cita proviene del texto de Krzyzanowski que la editorial Verdier tiene en su página web.

⁵⁷³ “La revolución, tal como yo la concibo, no es una lucha intestina entre rojos y blancos, verdes y rojos, no es una campaña de Oriente contra Occidente, de una clase contra otra, sino simplemente una lucha por el planeta entre la Vida y la Muerte. O lo uno o lo otro”

cuando Pedro I cambió por completo el modo de vida ruso, fijando una línea que dividía en antes y después. Una ruptura con la cotidianeidad, con siglos de esquemas previos rotos en lo referente a la vida privada, la vida pública y sobre todo, en el cómo se entendía el mundo. Excepto que la ruptura que trajo consigo la revolución fue mucho más draconiana que la ruptura petrina.

Esto último se puede explicar haciendo un símil con la aparición de la bombilla eléctrica. Por siglos se entendió que era necesario contar con la presencia de oxígeno para lograr la combustión, crear fuego y posibilitar la iluminación. En cambio, la bombilla eléctrica, este *simple* instrumento, surgió como resultado de hacer el proceso al revés: quitar el oxígeno y lograr que el material no arda para poder iluminar⁵⁷⁴. El cadáver lo llama “занятная игрушка для мысли”⁵⁷⁵ (531), que obliga a pensar en todo lo que supone concebir los supuestos básicos de la vida al revés.

Metafóricamente lo utiliza el autor para retratar el sentimiento de asfixia y vacío predominante durante el periodo temporal descrito. Motivo al que ya hicieron referencia tanto Blok como Zamiatin. Para Blok la guerra era un proceso equivalente a sacar el oxígeno del aire, e ir moviendo el espacio de la vida hacia la muerte. Zamiatin, dentro de su estado totalitario, describe la máquina de tortura previa a la muerte como un aparato que retira el oxígeno. Krzyzanowski lo actualiza y lo describe en términos de bombilla eléctrica, y para relacionarlo con el ser afirma: “И у меня наступал момент, когда я, запрятав мысль внутрь ломкого дутьша, включился в жесткий вакуум”⁵⁷⁶ (531). Y la única solución frente al vacío es “Очень просто: разбить стекло”⁵⁷⁷ (531), rompiendo el frágil cristal que contiene al ser recurriendo al suicidio.

⁵⁷⁴ Para profundizar en esta idea cf. G. Bachelard. *Le rationalisme appliqué*.

⁵⁷⁵ “un divertido juguete para pensar”

⁵⁷⁶ “también para mí me llegará el momento en que, tras esconder un pensamiento dentro de mi frágil bola de cristal, me encerraría en ese vacío duro”

⁵⁷⁷ “muy fácil, rompiendo el cristal”

También ayuda al autor a retratar la intensidad del proceso: “Революция упала, как молния. И молнию, разряд ее, можно запрятать в динамо и заставлять ее, разорванную и расчисленную на счетчиках, мутно мигать из-под колпачков тысяч и тысяч экономических лампочек”⁵⁷⁸ (533). El proceso de conversión del ser ruso al ser soviético fue un periodo de transición muy complicado debido, entre otras razones, a la rapidez con que se produjo el cambio y, la poca claridad en los nuevos conceptos. Se trataba de asimilar una realidad cultural muy diferente donde la política de integración al sistema implicaba abandonarse a sí mismo para volverse parte del colectivo; dejar a un lado al individuo y abrazar al colectivo, perderse a sí mismo. Tener una identidad individual era considerado como propio de la burguesía y por lo tanto prohibido; el proletariado, las masas y el colectivo eran el supuesto nuevo poder.

El autor es muy crítico con los procesos que se generaron a partir de la revolución, al principio, “Миг: и все пороги были сняты -- не только комнат, келий, кабинетов, но и сознаний”⁵⁷⁹ (533). Pero con el pasar del tiempo “ярь подымалась все выше и выше, и многие уже были испуганы ее буйным ростом”⁵⁸⁰ (535). Y cuando la revolución empezó a vencer, “конечно, в нее полезли и трупы: все эти «и я», «полу-я», «еле я», «чуть-чуть я». И особенно открытая мною трупная разновидность: «мне». Они предлагали опыты, стажы, знания, пассивность, сочувствие и лояльность... Революция умела «использовать» и их”⁵⁸¹ (536). Es decir, la revolución no era más que una continuación perversa del régimen anterior.

Ante la aparición de nuevos ojos, el cadáver siente pena por esos cadáveres que aún que

⁵⁷⁸ “la revolución cayó como un rayo. Y se puede guardar su descarga en un dinamo y usarla, fragmentada y calculada en un contador eléctrico, para hacer centellar turbiamente los filamentos de miles y miles de económicas bombillas”

⁵⁷⁹ “en un instante, todos los umbrales desaparecieron, no sólo de las habitaciones, celdas y despachos, sino también de la conciencia”

⁵⁸⁰ “la furia no dejaba de crecer y muchos estaban asustados de su fuerza violenta”

⁵⁸¹ “por supuesto, también se sumaron a ella los cadáveres, todos esos «y yo», «medio yo», «casi yo», «un poco yo». Y la variedad especial de cadáver descubierta por mí: «para mí». Los cadáveres ofrecían experiencia de vida, laboral, conocimiento, pasividad, compasión y lealtad... La revolución sabía cómo «hacer uso» de ellos”

aferran a la existencia pues después de la revolución “нет в да вклинилось; лево в право въехало; и у жизни их верх проломан, так низом прикрылась”⁵⁸² (537). El cadáver comprendió demasiado rápido que tarde o temprano serían aplastados por el nuevo régimen. El nuevo discurso que jugó con la esperanza, con la posibilidad de cambio, se volvió, ya no absurdo, sino opuesto a la realidad. El discurso se volvió completamente diferente, se separó en extremo de los hechos hasta llegar a lo aberrante cuando se instaló Stalin en el poder. Pero la desviación comenzó desde la llegada de Lenin al poder, él comenzó el proceso.

La ideología bolchevique se convierte en la nueva religión. Y aunque sometidos a un proceso de aculturación, una buena parte de la sociedad conservaba cierta capacidad de resistencia, como por ejemplo el suicidio como afirmación de su existencia. Suicidarse entonces significaba reafirmar la libertad al tomar la decisión de terminar con una vida que se llenaba cada vez más de prohibiciones. Bajo el régimen bolchevique, después llamado socialista, la vida humana, el ser humano pertenecía al colectivo y por lo tanto no estaba permitido el suicidio, era considerado un acto profundamente egoísta e inadmisible debido a que el individuo se debía al colectivo.

Krzyzanowski, a través de sus relatos, deconstruye el mito del socialismo que proponía un paraíso en el que el proletariado, sin el dominio de los burgueses, podría vivir en la igualdad absoluta y encontraría compensación a todo el sufrimiento infligido a lo largo de la historia. La realidad era lo opuesto a un paraíso. El autor demuestra que la problemática social es producto de varios procesos en periodos largos de tiempo y que dicha problemática sólo se agravó con la llegada de la ideología *revolucionaria* rusa pues el individuo, independientemente de su pertenencia a la clase proletaria o burguesa, al perder su individualidad perdía también la libertad de manera absoluta.

⁵⁸² “el no se ha intercalado en el sí, la izquierda ha entrado en la derecha, las cimas de sus vidas están rotas, pues se han protegido con lo más bajo”

Desde el comienzo del relato explica el por qué narrar en pasado, “Пишу об этом в прошедшем времени: точно расчисленное будущее мыслится как некая осуществленность, то есть почти как прошлое”⁵⁸³ (511). Deconstruye la promesa del socialismo que justificaba las barbaridades del presente bajo promesa de un futuro mejor, negando el pasado e imposibilitando el presente constantemente. Incluso hace alegorías sobre lo efímero de las promesas y la intensidad del mito de la revolución: “Вдруг внезапно (в Москве это бывает) проснулась где-то близко колоколенка, зазвонила бестолково, но истово, изо всей мочи стучаясь колоколами о тишину. И вдруг -- как оборвало”⁵⁸⁴ (542). Así suceden las cosas en Moscú – Moscú como metonimia del país–, los ruidos golpean fuertemente el silencio y después se apagan. El agitado cobre, la revolución, poco a poco se fue calmando hasta que dio lugar de nuevo a un silencio mortal.

Durante el encuentro del cadáver con el desconocido hacia el final de la narración, el cadáver describe los detalles del espacio que los rodea: “внутри квадратной рамы тонул, запрокидываясь кузовом над нарисованным сине-белым морем, корабль. Под кораблем вдоль бумажной ленты четыре широко расставленные буквы. Если их складывать справа налево, получалось: И-К-А-Р, а если слева направо: Р-А-К-И”⁵⁸⁵ (538-539). Es la misma imagen que el cadáver observa todos los días desde el marco de su ventana: los tejados de las viviendas de la Moscú revolucionaria como cascos de barcos vueltos hacia arriba, naufragando. En la imagen descrita se encuentran bajo un título doble: por un lado, Ícaro (el mito que, aunque ambicioso, está destinado a perecer, al igual que el mito de la revolución). Y por el otro, el cangrejo. Animales a los que su estructura corporal no les permite caminar hacia adelante sino hacia los lados o hacia atrás.

⁵⁸³ “escribo sobre ello en tiempo pasado: un futuro calculado con exactitud puede ser pensado como un hecho cumplido, esto es, casi como pasado”

⁵⁸⁴ “De pronto, inesperadamente, despertó un campanario cercano: sonaron las campanas al azar, pero con brío, golpeando fuertemente contra el silencio. Y de pronto, cesaron” Traducción literal.

⁵⁸⁵ “dentro del cuadrado del marco...”

Krzyzanowski utiliza la autobiografía como un mito a través del cual desmitifica el ideal socialista. Al vivir los mitos “se deja de existir en el mundo de todos los días y se penetra en un mundo transfigurado... las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo y es posible entender la realidad primigenia tal y como se entendía, desmitificada” (Eliade, 1991: 25). Así, se comprende el relato como una fotografía de la realidad rusa de principios del siglo veinte, sin olvidar que para 1925 el autor confirma que “В переходную эпоху -- меж двух Римов (сейчас оба мертвы)... Очевидно: и эпохи, и игры возобновляются”⁵⁸⁶ (540). Una referencia a las dos Rusias, ambas muertas: la pre y la post-revolucionaria.

El Realismo experimental es también espejo de las formas soviéticas. Es jugar con la realidad, inventar personajes, situaciones y hechos, y luego hacer como si eso fuera la realidad. Del mismo modo que el gobierno inventaba cargos ficticios contra personas inocentes y los juzgaban y condenaban como si fuesen culpables, esforzándose en obligarlos a memorizar falsas declaraciones y llevar a cabo falsos juicios, intentando dar una imagen de realidad. Es así como, a través del lenguaje, es posible crear realidades y a través de los textos explicar la realidad.

Desde *sí misma*: El lenguaje de la filosofía: Una ontología del ser como autobiografía o mito del origen que discurre sobre la identidad individual, la histórica, y la colectiva. Una filosofía narrada a través de la ficción.

La tercer figura descrita por L. Dällenbach, la reduplicación apriorística, la obra dentro de la obra es la autobiografía como disquisición del «yo» junto con los subtextos sobre la

⁵⁸⁶ “en la época de transición entre las dos Romas (ahora ambas están muertas)... al parecer los juegos y las épocas son recurrentes”

filología del «yo», la posibilidad de vivir en caso dativo, la renuncia a experimentar con otros «yos» ajenos y la presencia constante del «некий другой, чужеродное что-то»⁵⁸⁷ que no es más que reflejo de él mismo. Una ontología que comprende que la identidad individual se compone del «yo», la sociedad y la historia como elementos inseparables. Así, discurre también sobre la necesaria relación de mutua retribución entre el «Yo» y el «Nosotros» y, sobre la existencia de la *psicorrea* o enfermedad del alma que rompe, desde dentro, las posibles líneas de contacto junto con los discursos y acciones político-estatales de división de la sociedad a lo largo de la historia.

El primero de los subtextos sobre el «yo» es el ya mencionado estudio del cadáver sobre la filología del «я»⁵⁸⁸. Incluso las notas de aquél entonces podrían estar perdidas, en cualquier caso, el cadáver cita de memoria y claramente, «неточно»⁵⁸⁹, pues él mismo ha perdido su «yo». “«я» изменчивый корень, но всегда короткая фонема. Я-ich-moi-I-yo-έγώ-io-ego- аз. Можно предполагать процесс укорочения, так называемое стяжение. Вероятно, последствия обычных речевых скороговорок”⁵⁹⁰. Sin embargo, confirma que el centro del relato es el «yo»: “Кстати, при подсчете слова *ich* у Штирнера оказалось: под *ich* ушло почти 25 % текста (если считать все производные). Этак еще немного -- и весь текст зарастет сплошным «я». А если обыскать жизнь, много ли в ней его?”⁵⁹¹ (517).

Cuestionamientos sobre la presencia del «yo» en la vida y en los textos.

Se define autobiografía según la poética determinada por Philippe Lejeune que establece que en una autobiografía, una parte importante es el lector, pues aquello que hace

⁵⁸⁷ “una especie de otro, un *algo* extranjero”

⁵⁸⁸ «Я» en ruso designa la última letra del alfabeto y también significa «Yo»

⁵⁸⁹ “de manera imprecisa”

⁵⁹⁰ “El yo tiene una raíz cambiante, pero es siempre fonema breve. Я-ich-moi-I-yo-έγώ-io-ego- аз. Se puede formular la hipótesis del proceso de su acortamiento, de su así llamada “contracción”. Probablemente sea el resultado de hablas usuales y rápidas”

⁵⁹¹ “Por cierto, un recuento de la palabra *ich* en la obra de Stirner muestra que bajo el *ich* está el veinticinco por ciento del texto (si contamos todos sus derivados). Si vamos un poco más allá, todo el texto puede llegar a ser un continuo «yo». Y si se busca en la vida: ¿hay mucho «yo» en ella?”. Stirner, Max. 1806-1856. Filósofo alemán que trabajó con la idea de individuo soberano.

una autobiografía “es el signo de intención de sinceridad presente en el texto” (1994, 14), y, que dicho signo de sinceridad logre que se dé el pacto entre autor y lector que establece que lo que se dice es honesto, sincero y auténtico. A pesar de que la autobiografía narrada por el cadáver es una ficción dentro de otra ficción, Krzyzanowski la trata como si fuera la realidad.

Es por tal motivo que el cuento que analiza el proceso de deconstrucción del «yo» en una narración que intenta reconstruirlo (al narrar los diferentes fragmentos de un texto se convierten en unidad) y validarlo, cumple con todas las características propias del género autobiográfico. En este sentido, el cadáver confirma explícitamente su sinceridad y honestidad a su lector: “Сейчас, когда я пробую в возможно более точных терминах описать тот”⁵⁹² (519), y en varias ocasiones explicita su intención de describir lo más fiel posible a los hechos y sentimientos.

En varias ocasiones, a lo largo del manuscrito, el narrador-cadáver brinca del tercer al segundo plano narrativo para dirigirse directamente a su lector, comentando aspectos relativos a lo narrado. Por ejemplo, “Как видите, человек из комнаты N 24, Ваш предшественник, вовсе не чужд шутке”⁵⁹³ (524), e inmediatamente regresa al relato en tercer nivel. Lo que es un signo más de la intención de incluir al lector como parte importante en la autobiografía; es también un recurso que ayuda a reducir la distancia entre lector y narrador, creando lazos a manera de diálogo entre autor y lector.

En el caso de “Autobiografía de un cadáver”, el lector a quien está dirigido el manuscrito, toma un papel aún más relevante debido a la confesión final del cadáver: “мне издавна мечталось после всех неудачных опытов со своим «я» попробовать вселиться хотя бы в чужое. Если Вы сколько-нибудь живы, мне это уже удалось”⁵⁹⁴ (541). El cadáver confiesa su necesidad no sólo de escribirse para existir, sino también de ser leído

⁵⁹² “ahora cuando intento describirlo en los términos más precisos”

⁵⁹³ “como usted ve, persona de la habitación No. 24, su predecesor para nada es ajeno a bromas”

⁵⁹⁴ “hace tiempo que soñaba, tras todos los intentos fracasados con mi «yo», con instalarme al menos en alguien ajeno. Si usted aún está vivo, ya lo he conseguido”

para existir al menos en Otro. Intenta alcanzar al menos una Vida, ya que ésta estuvo siempre ausente durante su estar en el espacio de la vida. La sinceridad del autor al escribir su autobiografía es muestra de la puesta en marcha del método del Realismo experimental.

De acuerdo con Lejeune, la única manera de diferenciar la autobiografía de otros géneros como el ensayo, es que el nombre del autor coincida con el personaje principal y con el del narrador. En “Autobiografía de un cadáver” dos aspectos permiten estudiar el relato como auténtica autobiografía: el seudónimo de cadáver y las nueve letras que lo llaman. El primer aspecto es el nombre del autor del manuscrito: cadáver, tomado como un seudónimo, es decir, una diferenciación o, como diría Lejeune, un desdoblamiento del nombre que no cambia en absoluto la identidad. Nombrarse cadáver es congruente con el resto del texto, es la historia de un YO que ha muerto, una identidad que se ha perdido y que al escribirse busca encontrarse.

Un autor que firma bajo un seudónimo, “al escribir su autobiografía el autor mismo nos dará el origen de ese seudónimo” (Lejeune, 1994: 62). Después del desencuentro amoroso:

“И у меня было ощущение, как если бы я в темноте наткнулся на труп... на моем новом трупе положении”⁵⁹⁵ (514)... “но я не стал извещать ни «друзей», ни «знакомых», не стал выпрашивать ни у кого причитающихся мне «прискорбии» и, не заботясь о траурной рамке для своего имени”⁵⁹⁶ (519). El nombre es parte inseparable del ser pues el individuo está “relacionado con esas letras en las que uno cree intuitivamente que está depositada la esencia de su ser” (Lejeune, 1975: 74)⁵⁹⁷. El autor del manuscrito decide no

⁵⁹⁵ “tenía la sensación de que en la obscuridad había tropezado con un cadáver... mi nueva condición de cadáver”

⁵⁹⁶ “no informé a «amigos» ni a «conocidos», no supliqué a nadie expresiones de «condolencia» hacia mí, ni me preocupé por una esquila para mi nombre”

⁵⁹⁷ En esta misma obra, afirma Lejeune: “Nombre propio y cuerpo-propio: La adquisición del nombre propio, es sin duda alguna, una etapa tan importante en la historia del individuo como la del estadio del espejo. El primer nombre recibido y asumido, el nombre del padre, y, sobre todo, el nombre de pila que nos distingue, son sin duda los datos capitales en la historia del yo. La prueba está en que el nombre no resulta jamás indiferente, que uno lo adora o lo detesta, que uno acepta recibirlo de otro o que prefiere dárselo a sí mismo: eso puede llegar hasta un sistema generalizado de juego o de huidas, a valorizar el nombre de pila y, de modo más banal, a todos esos juegos de azar, sociales o personales” (74).

escuchar más las letras de su nombre.

El nombre de pila o nombre personal es la categoría lingüística por la que identificamos a un individuo. Es también el recurso que permite expresar unos vínculos culturales e incluso, defender unos ideales. La elección del nombre propio no es aleatoria pues sitúa al receptor en su medio social. El hecho de llamarse cadáver remarca la relación entre lengua e identidad, relación que en la realidad histórica que se desarrolla la historia es imposible de obviar o romper. Algo que pareciera una simple denominación personal resulta ser clave al momento de definir una identidad, aunque la identidad sea un campo semántico tan complejo.

Pero en “Autobiografía de un cadáver” no hay sólo seudónimos, también hay pistas hacia el nombre. El segundo aspecto se encuentra cuando la «*полузнакомой девушкой*»⁵⁹⁸ le envía una carta al cadáver en la que las líneas le piden que vuelva. “Особенно внимательно осмотрел я свое имя: на конверте. Да: девять букв: и зовут. Слышу. Но не откликаюсь. С этого дня, помню, и начался период мертвых, пустых дней. Они и раньше приходили ко мне. И уходили. Сейчас же я знал: навсегда”⁵⁹⁹ (514). El cadáver decide dejar de escuchar las nueve letras de su nombre, tal vez una clave para leer la ficción como realidad, pues el nombre del autor, Sigismund, son también nueve letras. Resulta “imposible que la vocación autobiográfica y la pasión de anonimato coexistan en el mismo ser” (Lejeune, 1975: 72), por lo que es posible entender el relato como muñeca rusa, con puntos de encuentro en la ficción y en la realidad.

El análisis que realiza el cadáver de su paso por el mundo es atterradoramente honesto y sincero, hasta el punto en el que en lo más profundo de la ficción, asoma la realidad. A más de esto, Krzyzanowski trenza en el relato mismo los hechos históricos con la ficción. Aunque algunos de los acontecimientos de la vida del cadáver descritos en el relato que es su

⁵⁹⁸ “Chica *medio-conocida*”. Las cursivas son mías.

⁵⁹⁹ “Me fijé con particular atención en mi nombre, en el sobre. Sí, nueve letras: me llaman. Las oigo. Pero no responderé. A partir de ese día, recuerdo, comenzó el periodo de los días muertos y vacíos. También antes habían acudido a mí. Y se fueron. Ahora lo sabía: era para siempre”

autobiografía son ficciones dentro de la ficción, textos dentro del texto, ayudan al Krzyzanowski a dar cuenta fiel de la realidad individual, social, política y económica rusa. Ayudan a exponer la filosofía sobre la (in)existencia de la identidad individual en la Rusia de aquellos años. Una de las funciones que Lejeune otorga a la autobiografía es que “sirve para conocer cómo el átomo social, el individuo, vive, siente, piensa o funciona en un momento dado del desarrollo de la cultura” (1986: 270). Es decir, importa la situación social, histórica y política que rodean al narrador-personaje-autor pues forma parte de la creación de la identidad.

Asimismo, al plantear el origen de una persona se define un lugar, un espacio, una cultura, un idioma, unas condiciones específicas. La rememoración hecha a través de la autobiografía se puede entender también como mito de origen pues cumple con la función primordial del mito definida por M. Eliade: revelar modelos y proporcionar una significación del mundo y la existencia humana, una memoria que es responsable con su historia. Según Eliade, los mitos responden a conflictos humanos que no tienen respuesta desde la racionalidad histórica y por lo tanto, se plasman en personajes. Hablar de las transformaciones del «yo» en la historia ayuda a esclarecer los procesos de momentos particulares de fenómenos socio-culturales.

Es por ello que el cadáver presenta una referencia explícita a la situación de cambios constantes de poder en los años del comienzo de la guerra y de la aparición de múltiples papeles y documentos que los individuos debían poseer físicamente como comprobantes de existencia e identidad. Pero tales documentos convierten a la identidad en estática, fosilizada en un trozo de papel y sepultada bajo sellos azules o negros: “Штемпеля не били по людям: только по их именам. Но все равно: и вокруг имен, как вокруг битых тел, кружились

синие и черные пятна”⁶⁰⁰ (523). Este entierro bajo sellos es una especie de segunda muerte de su nombre, siendo la primera el no haber escuchado las nueve letras que lo llamaban en la carta.

A pesar de la dificultad de mantener una identidad bajo tales circunstancias, el cadáver realiza un esfuerzo por existir: “Удостоверений -- кипа. Личность затерялась. Ни экземпляра. Сначала мысль: так, случайный просмотр. Но и после вторичной тщательной проверки -- бумажонка за бумажонкой -- всего исштемпелеванного хлама личность так и не была обнаружена”⁶⁰¹ (524) y es entonces cuando comienza a derretirse de nuevo el «yo» en “«Yo», y «yo», medio «yo», casi «yo», apenas «yo»” en una especie de alegría amarga. “Вот лежит оно, -- думалось мне, -- мое стылое и мертвое имя. Было живо -- а вот теперь, глядь, все в синих трупных штемпельных пятнах. Пусть”⁶⁰² (524). Pero como cualquier otro proceso, el cadáver especifica que es uno que va “от – до”⁶⁰³ (524), es decir, la pérdida tiene una historia.

A lo largo de la narración, el cadáver explica de diferentes formas su situación, pero hay una en particular que resulta clave para la comprensión del texto en su totalidad. Es un guiño que parece extrapolar la problemática del «yo» del cadáver como representación del «yo» ruso, hasta el «yo» del autor. Son líneas que hablan en el lenguaje de la ficción y en el lenguaje de la poética del autor: “Или еще *яснее*: учение о кривых знает такие мнимые линии, которые, пересекшись, дают реальную точку. Правда, «реальность» ее своеобразна: из фикций. Пожалуй, это-то и будет мой случай”⁶⁰⁴ (519). De forma que su

⁶⁰⁰ “los sellos no golpean a la gente, sólo a sus nombres. Pero daba igual: también a los nombres, como los cuerpos, estaban rodeados de manchas azules y negras”

⁶⁰¹ “tenía muchas tarjetas, pero mi identidad se había perdido. No había ni un solo ejemplar. Al principio pensé que no había mirado bien. Sin embargo, tras mirar concienzudamente por segunda vez un papel tras otro, no pude encontrar mi «identidad»”

⁶⁰² “Aquí yace – pensaba yo – mi frío y muerto nombre. Estaba vivo. Pero ahora, míralo, está cubierto de cadavéricos sellos azules. Que así sea”

⁶⁰³ “desde – hasta”

⁶⁰⁴ “O aún más *claro*: el estudio de las curvas incluye ciertas líneas imaginarias que, cuando se cruzan, producen un punto real. Es cierto que la «realidad» de este punto es singular: procede de la ficción. Tal vez también sea ése mi caso”. Las cursivas son mías.

única posibilidad de existencia es a través de la ficción, a través de la lectura de alguien más de su manuscrito⁶⁰⁵.

En el lenguaje de la ficción, la sinceridad pactada con el lector y el ejercicio del cadáver de crearse en su manuscrito, del autor a través de su obra convierte al relato en: “una arqueología de sí mismo, un irónico y satírico autorretrato fragmentario, ensamblado a modo de imagen caleidoscópica, en mosaico o imagen en movimiento” (Gabaldón, 21). Ello no significa en absoluto que el relato sea un reflejo fiel de la vida de Krzyzanowski, pero sí que está en íntima relación. En el lenguaje poético⁶⁰⁶ es también expresión del ejercicio del Realismo experimental que parte de supuestos creados en la ficción, en la fantasía y se desarrollan como si vivieran en la realidad, lo que da como resultado un hiperrealismo esclarecedor: el escritor conocido por ser desconocido escribe “Autobiografía de un cadáver”.

Por otro lado, el género autobiográfico, ya en sí mismo, lleva implícito un esfuerzo por imponer el «yo» nacido exclusivamente en el espacio de la escritura, haciendo de la ausencia una presencia en la realidad. El sólo ejercicio de narrar es forjador de identidad. Así, la autobiografía es en parte historia, en parte ejercicio narrativo, en parte confesión, memoria, y ficción. En una autobiografía, la línea entre realidad y ficción no está totalmente definida; es una versión de la realidad y de la vida con potencial transformador. El acto de narrarse es ficción pues se hace uso de la retórica (es importante el cómo se narra, lo que se dice, lo que se omite, etc.) y es posible jugar con el tiempo (narrar linealmente o dar saltos en el tiempo, etc).

Shtamm también es un personaje que firma bajo un seudónimo. Firma sus *Cartas desde la provincia* con el seudónimo “Идр'ом и др. Псевдонимами”⁶⁰⁷ (508). Por regla general los

⁶⁰⁵ El sentimiento de existir a través de las obras ya ha sido expresado por Blok, Zamiatin y muchos otros artistas rusos como M. Bulgákov, para quienes la privación de la libertad de escribir, crear y publicar es sinónimo de sentencia de muerte, exaltando la metonimia del autor por sus obras.

⁶⁰⁶ Lenguaje poético aquí se refiere al tipo de lenguaje definido más arriba, aquel que describe dentro de la narración, la poética del autor.

⁶⁰⁷ “«Y otros», así como bajo otros seudónimos”

seudónimos literarios no constituyen ni misterios ni mistificaciones; el segundo nombre es tan auténtico como el primero e indica simplemente ese segundo nacimiento constituido por los escritos. El seudónimo es “simplemente una diferenciación, un desdoblamiento del nombre, que no cambia en absoluto la identidad” (Lejeune, 1975: 62). De lo anterior se deduce que Shtamm también intenta existir en sus escritos, a través de *otros*.

La función del antropónimo en el proceso de construcción o deconstrucción de una identidad es fundamental. Perder el nombre propio es la primera señal de una pérdida de sí mismo. En una sociedad como la rusa donde el nombre llevaba también el patronímico: una forma de marcar el linaje y la pertenencia a un grupo social, resulta más impactante perderlo ya que junto con el nombre se pierde todo sentimiento de pertenencia.

Por otro lado, el hecho de presentar como protagonista a un individuo desconocido y sin nombres, permite mostrar que su situación es idéntica a la de muchos alienados⁶⁰⁸. Algo que además el cadáver afirma:

Сейчас, проверяя материал памяти, я *вижу*, что в мое мышление всегда вкрадывался какой-то фатальный просчет, ошибка, неизменно и упрямо повторявшаяся от раза к разу: все совершавшееся под моей лобной костью я считал чем-то абсолютно неповторимым; психоррею мыслил только как бы в одном экземпляре. Я не подозревал, что процесс психического омертвления мог быть ползучим -- из черепа к черепу, с особи на группу, с группы на класс, с класса на весь общественный организм. Пряча свое полубытие за непрозрачными стенками черепа, тая его, как стыдную болезнь, я не учел того простого факта, что то же могло происходить и под другими черепными крышками, в других зашелкнувшихся друг от друга комнатах.⁶⁰⁹ (521)

Lo anterior se refuerza cuando, durante la narración de la tercera noche, el cadáver afirma que “Революция умела «использовать» и их”⁶¹⁰ (536). Confirmando el estado de su enfermedad, la *psicorrea* o enfermedad del alma, – ese detenerse, frenarse ante la posibilidad experimentar con el «yo» de otros –, como epidemia.

⁶⁰⁸ A esto se aúna que, como ya se ha mencionado, ninguno de los personajes tiene nombre propio. El único personaje que sí tiene nombre propio, Shtamm y firma bajo “Y otros”.

⁶⁰⁹ “Ahora, al revisar el material de mis recuerdos, veo que en mi pensamiento siempre se coló un cálculo fatal, un error que se repetía invariablemente y tercamente: consideraba como algo absolutamente irreplicable todo lo que tenía lugar bajo mi hueso frontal. Imaginaba la psicorrea como si estuviera sólo en un ejemplar. No sospechaba que el proceso psíquico de la mortificación podía deslizarse de esqueleto en esqueleto, de un individuo a un grupo, de un grupo a una clase, de una clase a todo el organismo social. Al esconder mi semi-existencia tras los opacos muros del esqueleto, al ocultarla como una vergonzosa enfermedad, no tomaba en consideración el simple hecho de que eso mismo podía ocurrir bajo otros cráneos, en otras habitaciones estancas”. La cursiva es mía.

⁶¹⁰ “la revolución supo cómo hacer uso de los cadáveres”

La incapacidad para relacionarse con otros, así como el espacio privado y el público, el propio con el ajeno, los describe Krzyzanowski hablando de umbrales. Comienza con el manuscrito tirado “На *полу* у порога”⁶¹¹ (511). El cadáver en la universidad, ante la fuerza de la palabra “Лишние”⁶¹² (520) decide cruzar el umbral y entrar en el aula. El cadáver después de intentar hablar con uno de los moribundos que regresaban de la guerra, frente a su casa: “дошагав до двери, долго не переступал порога”⁶¹³ (528) pues sabía que tras el umbral dejaría atrás al «Nosotros» y se encontraría a solas con el «yo», o mejor dicho, con la 0.6 persona que lo atormentaba. La revolución apareció con tal fuerza que derribó todos los umbrales e hizo que, incluso el cadáver, cruzara su propio umbral y tuviera un día de esperanza.

Al mismo tiempo, al realizar un estudio de una autobiografía es necesario realizar un estudio multidisciplinario pues involucra, entre otras, narrativa, sociología, filosofía, sociología y psicología. El proceso de autoanálisis del «yo» se da siempre desde una instancia Otra, “el hecho de contar implica necesariamente una escisión de la personalidad, lo que parecería opuesto a la idea de narrarse para encontrar un punto de intersección de los diferentes niveles de una persona” (Amícola, 26). Esta escisión se evidencia en la frase de Rimbaud: “Yo Es otro” (Je Est un Autre), es decir, el sujeto que se ve como Otro de sí mismo.

La escritura autobiográfica tiene como origen el centro del ser que escribe que es al mismo tiempo Otro. El «yo» escindido no es la única oposición presente en el género autobiográfico. También la autobiografía es una reflexión introvertida que pretende integrar al Yo con el Otro que narra y que sin embargo sólo toma sentido al ser leída por otros. Hay también un esfuerzo por integrar el pasado con el presente y encontrar al pasado con el destino. Todo lo cual no impide que, al escribirse se encuentra a sí mismo ya que en el

⁶¹¹ “en el suelo, junto al umbral”

⁶¹² “superfluos”

⁶¹³ “al llegar a la puerta me quedé parado un buen rato sin traspasar el umbral”

manuscrito se encuentran las diferentes partes que componen al «yo» como líneas imaginarias que, al converger en un punto, hacen que éste sea real.

Algunos de los temas del relato de Krzyzanowski, como la búsqueda de una identidad perdida, la escritura como ejercicio de autoconciencia, como reflexión introvertida que sólo toma sentido al ser leída por otros, y la muerte como afirmación de la vida, son temas que se encuentran dentro de la categoría de mitos culturales. En este sentido, es un texto universal, no exclusivo a una nación ni a un espacio-tiempo. Aunque, sin ninguna contradicción, el tiempo interno del relato esté bien definido.

En este sentido, es posible entender la autobiografía como género literario que recrea las fuerzas que crearon al narrador y como tal un mito de origen. El mito, según Mircea Eliade, es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias. La autobiografía comparte con el mito dos de sus características esenciales que son: la oposición de temas universales que trascienden el tiempo y el espacio y, la versión particular que incorpora el contexto histórico con la historia personal. El cadáver rememora la historia mítica de su tribu como lo hicieran los hombres de las sociedades arcaicas con el objetivo de otorgar una significación al mundo.

Así, la autobiografía como género tiene una estructura de mito de origen. Según Eliade, los mitos de origen tratan de explicar cómo, a partir de un estado diferente de las cosas, se ha llegado a la situación actual, cuentan cómo el mundo ha sido modificado, enriquecido o empobrecido. Un mito de origen revela la condición actual del hombre, de la muerte, de las reglas de conducta y del comportamiento humano. “Lo esencial no es ya solidario de una *ontología*, sino de una *historia*” (Eliade, 1999, 115). De la misma manera que el contexto social es determinante en el individuo, el pasado resulta determinante en el presente.

En la mayoría de los casos, la autobiografía se escribe en la etapa final de la vida como una especie de resumen general que es fiel a aquello que el «yo» que escribe considera

verdad. Es un texto que en principio trata de la vida privada pero que es imposible de separar de la vida pública. Como en cualquier narración, en la narración sobre el «yo» – en la autobiografía – existe la posibilidad de definirse como un conjunto de recuerdos. Así, se eligen los episodios significativos que marcan la evolución o desarrollo del personaje, (en el caso que aquí se trata, un individuo ruso), con la intención de realizar una genealogía del ser.

La forma más clara de entender el impacto de lo social e histórico en el individuo es el ejemplo del cadáver hacia el final de la segunda noche, hacia el final de la guerra y principio de la revolución. En un “один толстый немецкий том”⁶¹⁴ (530) lee sobre la posibilidad de vivir no en nominativo sino en dativo. Lo define como un descubrimiento práctico: “А что, если уж с «я» у меня сорвалось, что, если попробовать жить в дательном падеже? Мне: хлеба, самку, покоя, и царствица б небесного. Если есть. И можно... Но события, катастрофически быстро надвигавшиеся на нас, делали затею с «мне» несколько запоздалой”⁶¹⁵ (530). La realidad no le permite vivir para él, ni encontrarse con otros ni tener estabilidad. Una realidad tan dura limita las posibilidades del individuo.

La realidad histórica es uno de los componentes fundacionales de una identidad. El relato es una narración sobre el proceso de desaparición del «yo» en Rusia. Así, el cadáver afirma que incluso dentro de la filosofía rusa misma se promueve la división:

Именно среди нас, из поколения последышей, возникает философема «о чужом я»: не мое «я» мыслится чужим и чужеродным, непревратимым в «ты». Люди-брызги не знают ни русла, ни течения. Для них меж «я» и «мы» -- ямы. В ямы и свалились одно за другим поколения социальных оторвышей. Остается зарыть. И забыть.⁶¹⁶ (522)

Al hablar de generaciones enteras olvidadas en las que vivieron separadas las personas gotas hace referencia al proceso de décadas e incluso siglos de procesos divisorios en la sociedad,

⁶¹⁴ “grueso tomo alemán”

⁶¹⁵ “si me quitaran mi «yo», podría probar vivir en el caso dativo. Para mí: pan, una hembra, tranquilidad, y un reino celeste. Si hay. Y quizás... Pero los acontecimientos que se cernían a una rapidez catastrófica sobre nosotros hicieron que mi empresa con el «para mí» se retardará un poco”

⁶¹⁶ “Precisamente en nuestra generación ha surgido el principio filosófico del «yo» del otro: el «yo» que no es mío es pensado como ajeno y extraño, irreductible al «tú». Las personas-gotas no conocen los cauces ni las corrientes. Para ellas, entre el «yo» y el «nosotros» hay fosas. En las fosas han caído sucesivas generaciones de gotas sociales abandonadas. Sólo les queda ser enterradas. Y olvidadas”.

de soledades y aislamiento.

También es un componente esencial para la composición de una identidad el colectivo o grupo(s) a los que se pertenece: “Теперь мне *ясно*: никакое «я», не получая питания из мы, не сродясь пуповиной с материнским, обволакивающим его малую жизнь организмом, не может быть хотя бы только собой”⁶¹⁷ (522). Sentencia que ya se ha mencionado desde los textos de Blok y que también comparten los textos de Zamiatin: una identidad individual no es posible más que entendida como un sano balance entre el individuo y la sociedad a la que pertenece.

Krzyzanowski, como Blok, se reconoce a él mismo como parte de la intelligentsia rusa: inserta palabras en francés, en latín, juega al ajedrez, vive entre libros-rarezas antiguas en varios idiomas, conoce la filosofía alemana, consulta el diccionario de filosofía rusa de Gogotski, ha leído a Rabelais, describe el juego de *cottabus* practicado en la Roma y Grecia antiguas – especificidades que sólo aporta la lectura –. El cadáver es un miembro de la intelligentsia rusa que conoce bien la cultura occidental, oriental (habla de cuentos indios y su tesis doctoral es sobre la letra T en lenguas turcas) y la propia. Como parte de ese colectivo de artistas, plantea la necesidad de pertenecer y relacionarse como individuo dentro del colectivo. Pertenecer, no diluirse ni separarse.

La “Autobiografía de un cadáver” describe las formas en las que los constructos sociales llevan a la alienación del ser dentro de la sociedad hasta perderse a sí mismo. Presenta el idioma, el lenguaje, las palabras como parte fundacional de aquellos constructos y al mismo tiempo como posible solución ante la pérdida. La introspección del «yo» interno es una libre asociación de ideas, más no es arbitraria pues a través del lenguaje se libera «un repertorio de proyecciones simbólicas». En la narración, la asociación de ideas juega un papel

⁶¹⁷ “ahora está *claro* para mí: ningún «yo» que no reciba alimentación del «nosotros» ni esté conectado umbilicalmente al organismo materno que rodea su pequeña vida puede existir aunque sea sólo por sí mismo”. La cursiva es mía.

primordial pues, como ya se ha mencionado, los “hilos asociativos” funcionan en varios niveles; a lo largo del relato, Krzyzanowski se vale de varios recursos para crear asociaciones de distintos tipos.

Las asociaciones, además, ponen el foco en especificidades que se convierten en puntos clave. Todo el cuento se va desarrollando sobre una misma idea, se va construyendo conforme avanza el relato y apoyándose en las imágenes creadas, crece sobre sí mismo para al final, tener «una red de asociaciones» que se reflejan unas a otras en los diferentes niveles narrativos desde diferentes voces. La principal es la voz del cadáver-narrador, pero es una voz encuentra constante eco dentro de Otros textos diferentes a él mismo y a la vez iguales.

La autobiografía es también una mitología de la memoria y el olvido. El olvido de sí mismo se asemeja a la muerte (ser un cadáver, un muerto en vida) e inversamente, el despertar (tomar consciencia de su identidad y su lugar en el mundo) “aparece como una condición de la inmortalidad” (Eliade, 1991: 123). Es necesario despertar, descubrir la historia propia y la de su contemporaneidad para poder recuperar su pasado – a través de la memoria – en un intento por recuperar el presente. La forma de recuperarse a sí mismo es a través de la palabra. Cuando esto se logra, se asemeja a un rito de paso o de iniciación presentes en los mitos de héroes. Representa un estado de transición de un estado a otro en la vida (la reintegración del «Yo» en el «Nosotros») o la transición de la vida a la muerte.

La muerte en el relato se lleva en los hombros, como en el cuento indio el hombre lleva al cadáver cargando sobre sus hombros, la casera lleva el chal negro de luto sobre los hombros, los fusiles se llevan al hombro y los hombres llevan el féretro sobre los hombros. La muerte se presenta como una carga omnipresente. La muerte está muy viva en el relato. El cadáver tiene unos “мертвыми, но шевелящимися губами”⁶¹⁸ (512), el “процесс психического омертвления мог быть ползучим -- из черепа к черепу, с особи на группу,

⁶¹⁸ “muertos pero susurrantes labios”

с группы на класс, с класса на весь общественный организм”⁶¹⁹ (521) у, “И воздух сочится бездуховностью, мертвью и молчью”⁶²⁰ (523). Durante la primera etapa narrada, la muerte aparece como un elemento pasivo.

Al avanzar en el tiempo, durante la guerra, la muerte toma protagonismo sobre la vida. No sólo metafóricamente, el cadáver afirma

Я слишком много и часто оперировал с символом «смерть», слишком систематически включал в свои формулы этот биологический минус, чтобы не чувствовать себя как-то задетым всем тем, что начало происходить вокруг меня. Смерть, диссоциация, мыслимая мною в пределах моего «я», и только «я» (далее практически меня не интересовавшая), теперь поневоле навязывала мышлению более широкие масштабы и обобщения.⁶²¹ (526)

Sin embargo, durante la guerra y en adelante, la muerte se convirtió en “смерть превращалась в программную правительственно рекомендуемую идею”⁶²² (526). Otro de los objetivos de la autobiografía como género literario es traspasar la historia a la cultura.

Hacia el final del relato, después de la revolución, y probablemente debido al exceso de muerte, la relación y aproximación del cadáver hacia ella es más serena. Ya no es algo impuesto sino decisión propia y afirmación de la vida, en oposición al signo negativo con el que operaba anteriormente. No obstante, la decisión no es independiente. “Сначала мертвые и живые жили вместе”⁶²³ (535), pero la vida fue forzada a la muerte con un mecanismo de arrastre. El gobierno separó a los muertos de los vivos queriendo galvanizar cadáveres. El cadáver se da cuenta del estado climatérico –ese estado en el que es vivido en vez de vivir por sí mismo–, de la muerte progresiva, y entonces decide terminar con esa vida tan llena de muerte.

Después de sus intentos fallidos por establecer relaciones sociales en diferentes niveles:

⁶¹⁹ “el proceso de mortificación psíquica se podía arrastrarse de esqueleto en esqueleto, de un individuo a un grupo, de un grupo a una clase, de una clase a todo el organismo social”.

⁶²⁰ “el aire inmóvil rezuma muerte y silencio”

⁶²¹ “Yo había operado demasiado tiempo y demasiado a menudo con el símbolo de «muerte», había incluido demasiado sistemáticamente en mis fórmulas ese «*minus* biológico» como para no sentirme afectado de alguna manera por todo lo que comenzaba a suceder a mi alrededor. La muerte, una disociación que yo había imaginado en los confines de mi «yo» y sólo de mi «yo» (más allá de eso no tenía un interés práctico para mí), ahora me esforzaba a pensar, contra mi voluntad en términos más amplios y generales”.

⁶²² “programa del gobierno, en recomendada idea”

⁶²³ “Al principio los vivos vivían con los muertos”

amoroso, amistoso e ideológico, lo inunda un sentimiento de soledad absoluta. Ello lo lleva a meditar sobre los distintos niveles de soledad, siendo el último de ellos la soledad sin uno mismo, la conciencia del vacío interno. El cadáver es completamente estático, no tiene movimiento, no se atreve a vivir, no se atreve a amar y a relacionarse con otros individuos. Irónicamente es cuando decide morir y moverse que empieza a sentir que está vivo y se escribe a sí mismo. Escribirse y terminar con la vida propia son acciones realizadas con intención de provocar más movimiento, con esperanza de mover a otros estáticos.

Escribirse es también esperanza en la renovación, esperanza de “попробовать вселиться хотя бы в чужое”⁶²⁴ (541), en el «yo» de alguien. y existir, al menos en el espacio del lenguaje escrito. No es sólo existir por existir: la claridad con la que el autor expone la realidad al lector, crea conciencia. La autobiografía es también esperanza de renacimiento de algo mejor que la experiencia propia. El hecho de dejar su autobiografía para alguien más y esperar a ser leído, el quitarse la vida cuando se termina la noche y comienza el día es un mensaje de esperanza en la renovación y el cambio. El ejercicio de la escritura se comprende como una reflexión introvertida, tal y como se reconoce en el misticismo medieval: una meditación silenciosa heredada de Oriente. Una especie de confesión final del cadáver en su camino hacia la muerte.

En los mitos arcaicos, la idea de la muerte iba de la mano de la idea de renovación. Según Eliade, en las escatologías o los mitos relacionados con el fin del mundo, “lo esencial no es el hecho del Fin, sino la certidumbre de un nuevo comienzo” (1991: 82). En “Autobiografía de un cadáver” es durante las terceras noches que suceden cambios, interrupciones dentro del cuento, donde la idea de muerte va de la mano con la idea de renovación. El cadáver lo confirma en una “На полях была поставлена помета”⁶²⁵: “Ибо

⁶²⁴ “instalarse en el «yo» de otro”

⁶²⁵ “en el margen había una nota”. La cursiva es mía.

это венец мертвых -- видеть солнце в час своего погребения”⁶²⁶ (535). Y es así que el cadáver elige para morir el momento en el que la noche da paso al día.

Durante la tercera noche narrada en el primer nivel narrativo, Shtamm lee el manuscrito y la *figuración* se instala en él. Es también durante la tercera noche narrada en el segundo nivel narrativo o diegético cuando el cadáver termina con su insostenible periodo de insomnios colgándose de un gancho en el techo. La narración en el primer nivel narrativo, comprende las primeras tres noches de Shtamm en la habitación y en el segundo nivel narrativo, las últimas tres del cadáver. Sin embargo, debido a la carga simbólica que posee el número tres asociada a la resurrección al tercer día, es que la lectura de Shtamm del manuscrito puede comprenderse como una resurrección *sui generis* del cadáver.

Al narrarse y narrar los recuerdos propios, al incluir los recuerdos de una realidad socio-política y cultural particular y compartir todo esto con los Otros a través de la escritura es “un proceso que puede considerarse como integrante de los lazos que estrechan la solidaridad social” (Amícola, 37). Salir del anonimato, del encierro en sí mismo para que, al mostrarse, haya otros que encuentren un sentido de pertenencia. El acto de escribir no es sólo una búsqueda lingüística, es también ontológica y epistemológica.

Una última pista que define al narrador como escritor es su homología bromista con Rabelais. La tercera noche: “И еле вышел из просонок”⁶²⁷ -- мысль: неужели боюсь? И все ли я точно учел и предвидел? А вдруг... Нет. Авдугу меня больше не провести. Я хорошо знаю его, всесветного путаника и шутника. Это он, назвавшись *Grand Peut-Être*, перешутил шутника Рабле, пригласив его «на после смерти». И тот поверил”⁶²⁸

⁶²⁶ “la gloria suprema de los muertos es ver el sol en la hora de su entierro”

⁶²⁷ En los sueños es donde se pueden comprender con claridad los pensamientos: la decisión del cadáver de terminar con su vida no estaba exenta de dudas y miedos. En el estado entre la vigilia y el sueño pudo trasladar los sentimientos a la conciencia y afrontarlos.

⁶²⁸ “Recién salido del sueño tuve una idea: ¿acaso tengo miedo? ¿He calculado y previsto todo? ¿Y si de pronto...? No. El «Y si de pronto» ya no me acompañará nunca más. Conozco bien a ese liante y bromista universal. Es él, el llamado *Grand Peut-Être*, el que gastó una broma al burlesco Rabelais incitándoles «para después de la muerte». Y Rabelais le creyó”

(532). El *Y si de pronto* expresa la posibilidad de aparición de algo inesperado, de situaciones que provoquen cambios positivos en el ser y en el estar. Lo identifica con la esperanza sintió al comienzo de la revolución, aunque después se apagara.

El cadáver comprende que la muerte es preferible a una existencia ordinaria, oscura y vacía. La decisión de acabar por sí mismo con la propia vida ha sido, en gran parte, como respuesta ante una vida que no se permite ser vivida, a una realidad que se opone a unos principios éticos básicos. Desde Sócrates, el suicidio en tal situación ha sido afirmación del ser y de la vida. El cadáver, al igual que el autor, no teme a la muerte pues sabe que ahí encontrará la paz. Lo que no puede soportar es una vida que no permite vivir, que sólo permite ser vivida, como climatérico. “Autobiografía de un cadáver” lleva en sí la idea de que el «yo» es una unión de conciencia y lenguaje.

El manuscrito es una necesidad de comunicación, de expresión y de contacto con otros que le ha sido negada en todas las demás formas y sólo se satisface a través de la literatura. La literatura resulta entonces una forma de comunicación con uno mismo y con otros, abriendo un espacio para la configuración de una identidad individual. El relato es también una reflexión en la que el espacio, el tiempo, la vida y la muerte, el amor y el desamor, la guerra interna y externa, son analizadas desde diferentes niveles: desde el interior, desde el exterior y desde sí mismos.

3.5 Conclusiones

Krzyzanowski, a través de los protagonistas de “Alguien” de 1921 y “Autobiografía de un cadáver” de 1925, refleja el aislamiento y la soledad que prevalecía en la mayoría de la población, así como las adversas condiciones espaciales, temporales y climáticas en las que se encuentra. Relacionando el espacio con su «yo», con su ser, explica cómo ha ido

disminuyendo y desapareciendo con el tiempo, lo que se opone a la inmensidad que es el territorio y el ser ruso. Sus personajes son desdoblamientos de su yo, como la semicriatura que habita en los territorios del norte, el cadáver que se encuentra cómodo en el interior de su habitáculo, su nombre aplastado por la infinitud de sellos estatales sobre su documento de identidad que el estado mismo ha creado, una frágil gota de agua de rocío, etc.

El tema del suicidio como afirmación de vida y libertad de elección a partir de 1925 fue verdaderamente importante en la sociedad soviética. La excusa que disparó la preocupación sobre el tema en el Partido, fue el suicidio del poeta ruso Serguéi Yesenin en aquel año. El acto se convirtió en evento al tratarse de un poeta popular y de una personalidad del mundo de la *Intelligentsia*. El alboroto obligó al Partido a reunirse para discutir cómo afrontarían el asunto y qué significaba esto para ellos. Al finalizar las eternas reuniones se anunció una nueva enfermedad: el *yesenismo* (Есенинщина), cuyo diagnóstico consistía en una variedad de condiciones y comportamientos mórbidos, incluyendo apatía, desencantamiento con los prospectos de la revolución, individualismo incontrolado, decadencia, degeneración ideológica y sentido de alienación general. Los líderes del Partido consideraban que el *yesenismo*⁶²⁹ era altamente contagioso y podía infectar a cualquier individuo.

Así, el suicidio se declaró como uno de los mayores crímenes contra la clase trabajadora. Era una conducta de una psicología pequeño burguesa propia de los miembros de la *intelligentsia*. El partido culpó directamente a quienes rodeaban al suicida por no haber sido capaces de prevenirlo, es decir, por no tener suficiente vigilancia mutua. Una justificación más del Partido para invadir la vida privada, convirtiéndola en pública, con el objetivo falso de salvaguardar la vida, pudiendo observar la cotidianeidad del individuo y cualquier atisbo de desviación en todas las áreas de la vida.

⁶²⁹ Cf. Pinnow, Kenneth. "Violence against the Collective Self and the Problem of Social Integration in Early Bolshevik Russia".

De esta manera, se comprendía a las personas como entes diferentes, pero nunca autónomos. El individuo debía estar socialmente integrado, participar en los eventos políticos y por lo tanto, ser socialmente activo; era por definición alguien que practicaba la vigilancia mutua porque comprendía la necesidad de ser vigilado/observado y de observar y vigilar. El suicidio era un acto individualista que no tenía cabida en el nuevo sistema colectivo, una reminiscencia burguesa que debía ser eliminada pues demostraba demasiado interés en uno mismo y no en los intereses del grupo, era propio de un ser que no había logrado integrarse en la sociedad soviética y por lo tanto, era peligroso.

Los niveles político, gubernamental, personal y público se fusionaron en uno solo. Al denominar este tipo de conductas como enfermedades, su contrario -individuos saludables que abrazaban al colectivo-, eran lo que se esperaba de un colectivo saludable, es decir, un colectivo que actuaba de acuerdo a los objetivos del Partido. Las discusiones en torno al suicidio objetivaban al individuo y la acción de quitarse la vida aislándolos y así educando al resto una serie de valores que terminaron siendo los únicos permitidos: individuos colectivizados que se debían al Estado y estaban obligados a la vigilancia mutua.

Esta definición aumentó la ansiedad asociada al miedo de encontrar al enemigo en las filas de dentro del Partido que con el tiempo se convirtió en una paranoia enferma que veía en cualquier conducta la posibilidad de una amenaza. Esto fue un elemento más que ayudó a consolidar la hegemonía bolchevique a lo largo y ancho de las fronteras del imperio. Lo que comenzó como la definición de un acto específico de un individuo sirvió como excusa para atacar incluso a colectivos que, debido a sus prácticas *observables* se les etiquetó como elementos no sanos y ajenos a los intereses de la mayoría, justificando así su aniquilación. El proceso funcionó en escala individual, grupal e incluso ayudó al Partido a desaparecer grupos sociales y comunidades enteras.

Una justificación más del uso de la violencia excesiva y el terror que instaló Stalin a

partir de 1928 y que tuvo su auge a lo largo de la tercera y cuarta década del siglo, que encontró sólo un respiro con la muerte del autodenominado líder. La obligación de la vigilancia mutua y la obligación de denuncia se denominaron lealtad al Partido. Después de 1930, el Partido decidió dejar de hacer públicos suicidios y estadísticas sobre ello pues eran marca de imperfección del estado que no se podían permitir; el asunto se trataba con discreción, como un asunto secreto, y siempre castigando a quienes rodeaban al suicida, desapareciendo así cualquier posibilidad de desviación de la norma.

Este ejemplo sobre las formas en las que el Partido comprendió, trató y dirigió el suicidio, ayuda a evidenciar el proceso de consolidación de la ideología soviética y de los procesos que obligaron al individuo a diluirse en el colectivo. Es también ejemplo del proceso de perversión del lenguaje hasta llegar al absurdo, estableciendo un abismo entre la realidad y las palabras. Krzyzanowski continuó hasta su muerte creando obras magníficas bajo la fórmula de Realismo Experimental, el cuento filosófico, y el teatro, principalmente. La totalidad de su obra es reflejo fiel de la realidad que confirma la posibilidad de estudiar una cultura en un tiempo dado a través de su literatura.

Krzyzanowski analiza los conflictos ontológicos desde lo social, lo histórico, lo individual y lo filosófico. Su inexistencia en la realidad lo obliga a buscar un espacio de existencia dentro de los textos. Al igual que los dos autores anteriores, con sus textos intenta llenar el vacío que producía la imposibilidad de ser y el anhelo del encuentro con otros individuos. A través de sus disquisiciones llega a la misma conclusión que Blok y Zamiatin, ningún «yo» que no esté conectado a un «nosotros» tiene posibilidades de supervivencia. Es necesario encontrar un equilibrio entre el individuo y el colectivo que posibilite una vida sana.

4. Conclusiones

A lo largo de la indagación histórica, realizada a partir de textos literarios y ensayísticos que aquí se presenta, se muestra, en primer término, la importancia y constante aparición del tema sobre los conflictos entre la identidad individual y la identidad colectiva en la Rusia de los primeros años del siglo veinte. A través de las tres miradas diferentes que aquí se desarrollan, es posible evidenciar también las consecuentes pérdidas de libertades que impuso la creación e instalación del régimen soviético. Asimismo, se constata la importancia que tuvieron los cambios socio-políticos y económicos en el individuo y en el colectivo y por lo tanto, en el arte y en la escritura.

Al avanzar cronológicamente y reunir en un mismo trabajo obras que comparten una misma cultura y un mismo idioma, salen a la luz algunos de los principales mecanismos bajo los que se forzó a la identidad individual a diluirse en la identidad colectiva, mecanismos bajo los que se forzó al individuo a desaparecer. La repetición en los textos de estos mecanismos es un punto de encuentro más entre los autores elegidos para esta disertación. Los mecanismos que se repiten en los tres autores son: la confesión en sus diferentes formas pre y post revolucionarias, el rígido control y observancia por parte del Estado, la intromisión del Estado en todas las áreas de la vida, la constante y sistemática ruptura del tejido social y la violencia excesiva.

El tema de la confesión aparece primero en *Intelligentsia y Revolución* al describir Blok a la burguesía y la costumbre que desde la enseñanza media, los obligaba a confesarse bajo la amenaza de penalizarlos con una mala nota en caso contrario. Obteniendo información de esta manera sobre la vida privada de las personas, la Iglesia en concordancia con el Estado, obtenía el poder que les permitía manipular y controlar a la población. La costumbre de la

confesión, además de quitarle responsabilidad al individuo y mantenerlo en un constante estado de infantilismo, poco a poco se transforma en una enmascarada obligación de denuncias y acusaciones entre hermanos que normalmente es premiada. Un mecanismo de control sumamente efectivo (no sólo en Rusia), que además, desgasta el tejido social y a través del cual se puede inocular en el individuo el miedo, la inseguridad, y un sentido de dependencia enfermiza.

Después de 1918 y la desaparición de las instituciones religiosas tradicionales, la institución que toma ese lugar en el entramado social es la Checa y las confesiones toman un matiz diferente. Continúan siendo medio de control de la población con la adhesión de una nueva característica, la posibilidad de forzarla instigando a través de la violencia física. Zamiatin lo refleja en la novela *Nosotros*, al protagonista lo invitan a confesar como una responsabilidad propia de un buen ciudadano y, al no hacerlo, le practican una lobotomía con la que pierde la capacidad de raciocinio y entonces, confiesa. A la heroína de la historia también la intentan obligar a confesar bajo tortura física pero ella decide morir antes que confesar y traicionar a la revolución. Zamiatin retrata los nuevos métodos confesionarios.

La confesión forzada era ya práctica común de la policía zarista, pero al convertir a la Checa en una institución con poderes ilimitados, la violencia también tomó dimensiones ilimitadas. Al llegar Stalin al poder, las confesiones inventadas que los individuos eran forzados a repetir o firmar como actos de verdad, se transformaban en su propia sentencia de muerte o de años en los campos de trabajo forzados que, en la mayoría de los casos, se convirtieron rápidamente en muerte.

Como ya se ha mencionado, la individualidad no ha sido una prioridad en Rusia desde sus orígenes debido a las difíciles circunstancias externas al ser: el clima, la enormidad del territorio, las invasiones de los vecinos, y la precariedad de las condiciones materiales de vida, hicieron que en la vida rusa se valorara la vida en colectividad, la necesidad de vivir en

grupo y la imposibilidad de sobrevivir individualmente. Debido al tipo de gobierno, la autocracia zarista que prevaleció durante tantos siglos y fue tan represiva, la población también aprendió que juntos podían generar una verdadera oposición ante el gobierno.

El gobierno también comprendía los mismos postulados y por ello ponía todos sus esfuerzos por dividir y separar, censurar, clasificar y limitar la libertad de asociación, de pensamiento y palabra como medidas preventivas frente a la posibilidad de su propia desaparición. Ante la realidad, los artistas proponen el conocimiento de uno mismo, la apertura de espacios para crear y estar con uno mismo, el respeto a la unicidad del individuo y ponen de manifiesto, otorgándole la misma importancia, una relación sana, de igualdad, con el colectivo.

Se comprende el año de 1905 como uno de los primeros puntos de quiebra o discontinuidad dentro de la historia rusa, un año en el que la violencia represiva impactó en las formas de relación de la sociedad entera entre ella y con el gobierno. El extrañamiento de las formas anteriores a la revolución permitió que muchos artistas, entre ellos A. Blok, cuestionaran las relaciones entre las diferentes capas de su sociedad. Esto dio lugar al primero de los ensayos aquí analizados *Pueblo e Intelligentsia* en el que el poeta presenta el estado de las relaciones entre intelligentsia y pueblo a principios de siglo veinte. El poeta afirma que la intelligentsia ha sido incapaz de comprender al pueblo, a pesar de los aparentes esfuerzos por acercarse a ellos.

La relación entre intelligentsia y pueblo es reflejo de la realidad rusa y un tema que preocupaba a muchos de ellos. Blok en 1908 es lo suficientemente lúcido como para predecir que, en caso de continuar por el mismo camino de hostilidades entre ambos grupos sociales, la intelligentsia terminaría por perecer. El poeta hace un llamado a la obligación moral que tiene cada individuo para su sociedad, para enfrentar juntos las enfermedades panrusas, reivindica la importancia del colectivo para el individuo. El poeta se ayuda de la historia para

explicar su presente, realiza analogías rememorando antiguas oposiciones y batallas. Es consecuente con su hacer y decir. Y en todo momento hace referencias e inserta intertextualidades con sus antecesores literarios.

La siguiente discontinuidad es el comienzo de la Primera Guerra Mundial y tres años después las revoluciones de 1917. En el ensayo titulado *Intelligentsia y Revolución*, Blok continúa el camino comenzado al intentar comprender la violenta reacción del pueblo. En este ensayo el poeta confirma su conciencia y responsabilidad históricas. Se identifica como miembro de la clase alta de la sociedad que en términos generales, se identifica a su vez con la violencia física y simbólica perpetrada contra el pueblo a lo largo de siglos. Esto se tradujo, en palabras de Blok, en la misma violencia pero en sentido contrario desde el comienzo de la revolución. El poeta propone a la Intelligentsia unirse a la revolución y aprovechar la ruptura histórica para comenzar nuevas relaciones sociales desde la igualdad y el respeto a las diferencias.

Inmediatamente después de la disolución de la Asamblea Constituyente, una discontinuidad dentro de un proceso de revolución que supuestamente persigue la democratización de las instituciones, Blok escribe el poema *Los doce*, imagen fiel del estado de confusión, desorden, violencia, inestabilidad, oposiciones, fragilidad, desconcierto y errores presentes en la sociedad ese enero de 1918. El acto autoritario y arbitrario de Lenin generó sentimientos encontrados frente al optimismo inicial que habían suscitado los movimientos sociales ante la posibilidad de cambios. El poema ilustra las características del movimiento artístico al que pertenecía el poeta: el Simbolismo.

En ese mismo mes, las tropas alemanas, actuando en contra de los acuerdos de cesar el avance a tierra rusa, comienzan a acercarse a la frontera peligrosamente. Blok, absorbido en el optimismo y las esperanzas nacidos de la revolución, escribe el poema titulado *Los escitas*, siguiendo el esquema del poema de 1894 de su maestro V. Soloviov, titulado

Panmongolismo, y continuando la tradición universalista y mesiánica presente en el imaginario de la sección de la intelligentsia eslavófila. En este poema, el poeta demuestra la interiorización de la cultura rusa y de la cultura europea por igual. Hace un llamado a sus hermanos europeos a unirse a la ola de movimientos sociales y a la posibilidad de un renacimiento social, a la ocasión de modificar las estructuras sociales buscando un ideal de igualdad y justicia.

Para marzo de 1918, la Guerra Civil daba señales de existencia, la violencia no cesaba en el interior del país, y los bolcheviques se apropiaban del poder utilizando la violencia. En el exterior, Rusia firmó un tratado nada favorable para finalizar su participación en la Primera Guerra Mundial. Entonces, Blok se separa de la política y define su lucha desde su posición artística, desde el arte mismo y lo expresa en el prefacio de una nueva edición de *Arte y Revolución* de R. Wagner. En mayo Blok se plantea la recurrente pregunta rusa de *¿Qué hacer ahora?* cargada del mismo compromiso social de los artistas que lo precedieron. Para Blok, la certeza de permanentes cambios es lo que le permite mantener un optimismo frente a la realidad; desgraciadamente los cambios no sucedieron en un sentido positivo.

Al año siguiente, 1919, sin el optimismo inicial de comienzos de la revolución como una posibilidad de mejoramiento de las relaciones sociales y de la vida en general, pues ya le es imposible negar que el camino revolucionario se ha truncado, el poeta, en un tono mucho más sobrio, explica la Crisis del Humanismo que es también la crisis de valores y de fe que vivían millones de individuos en aquel año. *El Ocaso del Humanismo*, comienza dando los marcadores propios de una era de transición histórica: el abismo entre una colosal riqueza y la más grande pobreza, generaciones anti-artísticas que no comprenden el verdadero sentido del arte, y la desaparición y silencio de individuos valiosos, sutilezas que encuentran paralelismos con el presente.

El poeta explicita algunos de los mecanismos de control que ya ejercía el imperio zarista, que muy pronto comenzó a ejercer el gobierno bolchevique y que aún permanecen. Esto es: un estado policial que obliga a la sumisión a través de la dominación, una dominación que requiere, primero que nada, la división y atomización de la sociedad, romper los tejidos básicos que unen a unos individuos con otros, expandida a todos los aspectos de la vida y ramas del conocimiento. La solución para el poeta, clara herencia de Wagner, Nietzsche, Soloviov, Tolstoi y Dostoievski, principalmente, es el camino del arte; la creación artística y la transformación del ser humano en ser artista que sabe escuchar la música de la naturaleza, un manifiesto sobre la importancia del arte dentro de la cultura y sociedad.

El último discurso de Dostoievski es en honor a Pushkin para conmemorar el aniversario del nacimiento del poeta. El escritor describe la universalidad del poeta, esa capacidad de comprender tanto lo ajeno como lo propio, de absorber lo nacional y lo extranjero, lo atemporal de su obra y por lo tanto, la inmortalidad de la presencia del autor a través de sus obras, es un discurso que también marca un punto de quiebre en la historia literaria rusa al haber impactado tan profundamente en el imaginario ruso. Ese mismo año de 1880, nació A. Blok, heredero de la universalidad de Pushkin, y comenzó el periodo de cambios y movimientos que se apagaron en 1921, precisamente el mismo año en el que el poeta, antes de morir, dictó su último discurso en el aniversario de la muerte de Pushkin.

El discurso de A. Blok habla de A. Pushkin y de él mismo. Siguiendo su costumbre, Blok engarza un ciclo de vida con el otro estableciendo paralelismos y analogías, habla del abandono que sufre antes de su muerte, una muerte que lo encontró solo, y de la esperanza de permanecer en el tiempo a través de su obra. Reafirma el arte como camino hacia la salvación, la necesidad de morir para dar paso a nueva vida como la necesidad de la existencia del caos para que surja la armonía. Habla sobre la imperante censura a los artistas

y las ingeniosas formas para superarla, para evadirla, sobre todo en la mente, en el plano de las ideas, en las palabras.

El poeta adivina demasiado pronto que las razones de la censura bolchevique son las mismas que las razones de la censura zarista y cualquier tipo de censura: “un presentimiento instintivo de que, tales asuntos, de una forma u otra, rápido o lentamente, los conducirá a su detrimento”. Sin embargo, al ser la poesía hija de la naturaleza, expresión de la armonía que nace del caos del mundo, ninguna censura es capaz de impedirla o limitarla; la poesía y el arte continuarán existiendo a pesar de los intentos burócratas por apagarlas y hacerlas desaparecer.

Lo que sí muere es la carne mortal del poeta. En ese discurso, A. Blok anuncia la proximidad de su trágica muerte. Es una muerte producida por la falta de libertad para respirar que invadía el espacio contraponiéndose a las esperanzas de principios de la revolución. La misma falta de libertad que según Blok, mató a Pushkin y a muchos otros artistas rusos a lo largo de la historia. Toda la obra ensayística de Blok, a pesar de ser escrita en lenguaje prosaico, es agradablemente musical, muy cercana a la poesía en la composición estructural y en las metáforas, analogías, encabalgamientos, símiles y demás figuras propias de una mano acostumbrada a ellas. En los textos analizados, el poeta propone constantemente un abandono de sí por el bien común, la renuncia del egoísmo y el individualismo en aras de un colectivo sano y fuerte, una comunión equilibrada entre individuo y colectivo. La expresión de Blok no es única, lo suyo es un registro de preocupaciones, molestias, propuestas y sentir que compartían muchos miembros de la *intelligentsia* y el pueblo.

La falta de libertad para respirar y sensación de asfixia es motivo que se repite en los textos de los tres autores analizados. Blok lo menciona en dos ocasiones, la primera en *Intelligentsia y Revolución* al describir la Primera Guerra Mundial afirma la sensación es como si se extrajera el aire del oxígeno para respirar; la segunda mención es la que hace

referencia a su propia muerte. En Zamiatin el motivo de asfixia se presenta como el método con el que se torturaba a los traidores al Estado hasta matarlos, la heroína muere dentro de una campana de vidrio transparente de la que es extraído el aire. En Krzyzanowski, el motivo se hace metáfora de la bombilla eléctrica que contiene un filamento aislado, encerrado en el vacío duro y, que para liberarlo del aislamiento, es necesario romper el material que lo contiene; es necesaria la muerte física para liberar al individuo de la soledad.

En 1921, Zamiatin termina de escribir la novela distópica *Nosotros*. Utiliza la distopía para desfamiliarizar la realidad y prevenir sobre los excesos de un Estado que no permite ninguna libertad. Además, desarrolla en la distopía su poética expresada en el ensayo “Sobre el Sintetismo”; es una forma de escritura que el autor describe como un Neo-realismo en el que deja atrás el Realismo que servía como mero espejo de la realidad, y el Simbolismo que buscaba la esencia de la vida espiritual. El Neo-realismo da un paso más allá y no rechaza el mundo real sino que elige características particulares y las deforma, deconstruye o desfamiliariza. Para crear una distopía no es necesario ser capaz de ver el futuro, sólo es necesario describir el presente potencializando y extendiendo las líneas de comportamiento ya existentes en una determinada sociedad, es por esta razón que el lector puede relacionarse directamente con lo descrito.

Asimismo, Zamiatin pone de manifiesto en la novela y en su vida, la importancia del acto de crear y la importancia del arte en la vida y en el proceso de creación de una identidad individual y una personalidad libre. Zamiatin fue siempre muy activo en su quehacer como escritor, profesor e ingeniero, participó en múltiples grupos literarios, editoriales, de crítica y análisis literarios y mantuvo siempre un interés por promover la fusión entre vida y arte. Tanto él como muchos artistas con los que convivía, abogaban por una revolución social y espiritual, no sólo política. Comprendían la necesidad de cambios tanto externos como internos.

El escritor, al igual que Blok, se ayuda del pasado lejano para explicar su presente e introduce intertextualidades que dialogan con otros textos rusos. Zamiatin utiliza las palabras que Dostoyevski otorgó al Gran Inquisidor para describir una sociedad en la que se ha elegido la felicidad al precio de la libertad. Una sociedad mecanizada que va en contra de las leyes de la naturaleza y del comportamiento instintivo. En la entrada once del diario del protagonista, su amigo poeta le explica la situación dentro del Estado en el que viven: los antiguos escogieron la libertad y cometieron un error; en el Estado Único, el hambre y el amor estaban aparentemente controladas, y por lo tanto la felicidad era completa. Es la misma explicación del Gran Inquisidor a Cristo en Dostoyevski, y la preocupación de Zamiatin por su presente.

Zamiatin predijo muchas de las características que tomó el gobierno soviético y que más tarde describió Grossman como ese Estado de felicidad aparente que ya había presentado Dostoyevski: “Божественность, непогрешимость бессмертного государства, оказывается, не только подавляли человека, они и защищали его, утешали его немощь, оправдывали ничтожество; государство перекладывало на свои железные плечи весь груз ответственности, освобождало людей от химеры совести”⁶³⁰ (41). La censura e intolerancia zarista se repitió pronto después de la revolución, pues no se comprendió que: “свобода есть благо, равное жизни, и что ограничение свободы калечит людей подобно ударам топора, обрубающим пальцы, уши, а уничтожение свободы равносильно убийству”⁶³¹ (Grossman, 45).

Zamiatin muestra cómo el lenguaje de un Estado totalitario rompe con la lógica básica de la vida y vuelve imposible la comunicación. Los procesos de comunicación cultural

⁶³⁰ “la divinidad, la infalibilidad del Estado inmortal, no sólo oprimía al individuo sino que también lo protegía y lo consolaba de su debilidad, justificaba su nulidad. El Estado cargaba sobre su espalda de hierro todo el peso de la responsabilidad, liberaba a los hombres de la quimera de la conciencia”

⁶³¹ “la libertad era un bien igual a la vida misma, que la restricción de la libertad mutilaba a los hombres igual que los golpes de hacha, que cortan dedos y orejas, y que la destrucción de la libertad equivalía al asesinato”. Trad. Marta Rebón.

actuales presentan las mismas características que aquellos de principios del siglo pasado en Rusia. La propaganda política y ahora comercial, la manipulación de los discursos, la pretensión de buscar una única verdad y una única posible solución ante múltiples conflictos, estaban presentes antes como ahora. Las consecuencias de este proceso de colectivización ahora nombrado globalización son exactamente las mismas y se traducen en pérdida de libertades básicas. Lo mismo sucede en lo relativo a la atomización de los saberes y los individuos. El proceso de separación y especialización del conocimiento limita al individuo y limita la potencialidad del ser humano.

Otro de los puntos que presenta el autor es la escisión interna que provoca la obligada autocensura dentro de la colectivización absurda de un estado totalitario. Hay un desconocimiento absoluto del ser y una negación de espacios físicos en los cuales tener una comunión con uno mismo. La relación del individuo con el mundo parte de la capacidad que tiene el individuo para conocerse a sí mismo, que si no sucede, entonces el individuo mantiene una relación sesgada del mundo. Una de las formas de autoconocimiento que el escritor considera es la literatura y presenta los manuscritos como potentes rompehielos que nacen de los heréticos.

La Guerra Civil se dio por terminada en 1922 y los siguientes años fueron de una calma aparente pero que siempre tuvieron impresa la violencia y la muerte. Lenin murió y el aparato propagandístico del Estado puso en marcha una serie de discursos que lo convertían en un nuevo dios y justificaban cualquier barbarismo bajo la excusa de haber sido creado por ese dios. Krzyzanowski, a través de los protagonistas de “Alguien” de 1921 y “Autobiografía de un cadáver” de 1925, refleja el aislamiento y la soledad que prevalecía en la mayoría de la población, así como las adversas condiciones espaciales, temporales y climáticas en las que se encuentra.

Relacionando el espacio con su «yo», con su ser, explica cómo ha ido disminuyendo y desapareciendo con el tiempo, lo que se opone a la inmensidad que es el territorio y el ser ruso. Sus personajes son desdoblamientos de su yo, como la semicriatura que habita en los territorios del norte, el cadáver que se encuentra cómodo en el interior de su habitáculo, su nombre aplastado por la infinitud de sellos estatales sobre su documento de identidad que el estado mismo ha creado, una frágil gota de agua de rocío, etc.

Los conflictos ontológicos los analiza desde lo social, lo histórico, lo individual y lo filosófico. Su inexistencia en la realidad lo obliga a buscar un espacio de existencia dentro de los textos. Al igual que los dos autores anteriores, con sus textos intenta llenar el vacío que producía la imposibilidad de ser y el anhelo del encuentro con otros individuos. A través de sus disquisiciones llega a la misma conclusión que Blok y Zamiatin, ningún «yo» que no esté conectado a un «nosotros» tiene posibilidades de supervivencia. Es necesario encontrar un equilibrio entre el individuo y el colectivo que posibilite una vida sana.

Uno de los diálogos que mantienen entre sí los textos literarios y ensayísticos aquí analizados, expresa el deseo de reestablecer la conexión entre el hombre y sus creaciones, entre el individuo y la sociedad, expresa el ideal de un arte comprometido con la belleza artística, el bienestar de la sociedad y la hermandad universal. Sobre todo, se escucha la expresión de la fe de los autores en el hombre mismo, una fe que conforme avanza la Historia les es negada, y su olvido permite tener a la sociedad entera adormecida y deprimida durante largos años. Avanzar el estudio siguiendo la línea temporal junto con la inclusión en cada capítulo de la realidad histórica, política, social y económica revela que los conflictos identitarios se encontraban ya presentes en Rusia desde antes de la revolución, cambiaron con la llegada de ésta y se potenciaron conforme se instalaba el gobierno bolchevique. Además, este ejercicio cumple con el compromiso de recuperación de la memoria histórica.

En este trabajo de investigación se demuestra la necesidad de realizar el estudio de las obras literarias y ensayísticas rusas avanzando cronológicamente al ser obras que mantienen un constante diálogo en el tiempo entre ellas y con la Historia. Se demuestra también la relevancia que tiene una indagación histórica realizada a través de los textos al evidenciar la unión de historia, filosofía, antropología, sociología y psicología en una misma expresión literaria y ensayística. Se constata la importancia que tiene la literatura dentro de la dinámica del sistema cultural así como su valor como documento histórico.

Ya en 1888 V. Soloviev sentenció: “el cuerpo de Rusia es libre, pero su espíritu nacional todavía espera su diecinueve de febrero⁶³²... pues la protección oficial impuesta sobre el espíritu nacional ruso podía ser beneficiosa cuando éste se hallaba en su estado infantil, pero actualmente sólo puede asfixiarlo” (1997: 201-202). Los paralelismos con su época y los años soviéticos continúan: “sean cuales sean las cualidades internas del pueblo ruso, no pueden manifestarse de una forma normal mientras su conciencia y su pensamiento quedan paralizados por la violencia y el oscurantismo gubernamentales” (1997: 202). La ideología soviética continuó con las mismas políticas zaristas expresadas en violentos intentos de dominación del cuerpo, la mente y el espíritu, ayudándose en gran parte, de la manipulación del discurso.

En la presente disertación se exponen tres de los autores que fueron más críticos con el sistema. Los tres autores elegidos, A. Blok, E. Zamiatin y S. Krzyzanowski son parte de la resistencia frente a las imposiciones de gobiernos totalitarios. Son expresión de una gran riqueza literaria y de enorme capacidad creativa y de experimentación, son testimonio de libertad de pensamiento y de palabra. Son también defensores de una individualidad comprendida desde el concepto más puro del humanismo, esto es, una individualidad integradora, no atomizadora ni individualista. Pues como “Schiller ya dijo, y esto es parte de

⁶³² El 19 de febrero de 1861, es la fecha de la emancipación de los siervos en Rusia.

su utopía, que mediante la violencia no habría transformación, que sólo mediante el juego de la belleza sería accesible la síntesis superadora del sujeto escindido” (Aullón de Haro, 28). Al darles voz a estos artistas se recupera su línea de resistencia activa y pacífica.

Bibliografía

Ediciones utilizadas para el análisis de textos principales:

Блок, Александр. *Собрание сочинений в шести томах*. Ленинград «Художественная литература». Ленинградское отделение, 1982.

Гроссман, Васили. *Все течет*. Frankfurt-Main: Posev, 1970.

Замятин, Евгений. *Собрание сочинений в пяти томах*. Уездное Москва: Русская книга, 2003.

Кржижановский, Сигизмунд. *Собрание сочинений в пяти томах*. Санкт-Петербург: Symposium, 2001.

Шаламов Варлам Т. *Собрание сочинений в четырех томах*. Т.1. - М.: Художественная литература, Вагриус, 1998. с. 357-364.

Grossman, Vasili S. (1965). *Todo fluye*. Trad. Marta Rebón. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

Krzyżanowski, Sigismund. *La nieve roja y otros relatos*. Prólogo de Jesús García Gabaldón. Trad. Jesús García Gabaldón. Madrid: Siruela, 2009.

Shalamov, Varlam T. *Relatos de Kolimá. Volumen II, La orilla izquierda*. Trad. Ricardo San Vicente. Barcelona: Minúscula, 2009.

Zamiatin, Evgueni I. (1921). *Nosotros*. Intr. Fernando Ángel Moreno. Notas de Alfredo Hermosillo. Trad. Alfredo Hermosillo y Valeria Artemyeva. Madrid: Cátedra, 2011.

Bibliografía general

Álvarez-Uría, F., Varela, J. *Sociología, capitalismo y democracia: génesis e institucionalización de la sociología en Occidente*. Madrid: Morata, 2004.

Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Amor y Erotismo en la Literatura (Congreso Internacional Amor y Erotismo en la Literatura). Salamanca: Caja Duero, 1999.

Annenkov, G., Todd, W. «The Poets and the Revolution. Blok, Mayakovsky, Esenin». *Russian Review* 26.2 (1967): pp. 129-143. Web. 22/3/2013.

- <<http://www.jstor.org/stable/127059>>.
- Aristóteles, Horacio. *Artes poéticas*. Madrid: Visor Libros, 2003.
- Aullón de Haro, Pedro. *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*. Prólogo y Ed. Javier Pérez Bazo. Málaga: Universidad de Málaga, 2000. *Analecta Malacitana*. Anejos 28.
- Bachelard, Gaston (1985). *El derecho de soñar*. Madrid: Fondo De Cultura Económica, 1997.
- Bachelard, Gaston (1949). *Le rationalisme appliqué*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- Bajtin, Mijail M. (1919). *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina, 2002.
- Bajtin, Mijail M. (1972). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bajtin, Mijail M. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1991.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Michael Holquist y Caryl Emerson. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barkov, Fedor A., Anatoly V. Lubsky, y Roman A. Lubsky. «Transformation of Intellectual Discourse on Collective Identities». *Middle-East Journal of Scientific Research* 17.10 (2013): pp. 1425-1428. Web. 6/11/2014.
<<http://www.idosi.org/mejsr/mejsr17%2810%2913/6.pdf>>.
- Barthes, Roland (1985). *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós, 2009.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Ed. Nathalie Léger y Beatriz Sarlo. Trad. Patricia Willson. México: Siglo XXI Editores, 2005.
- Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 2002.
- Basil, John D. «Russia and the Bolshevik Revolution». *Russian Review* 27.1 (1968): pp. 42-53. Web. 4/12/2014. <<http://www.jstor.org/stable/127227>>.
- Bataille, Georges. *El Erotismo*. Trad. Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets, 1988.
- Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos, 1944-1961*. Ed. y trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- Belinsky, Vissarion G. «Letter to N. V. Gogol». *Selected philosophical works*. Moscú: Foreign Languages Publishing House, 1948.

- Beltrán Almería, Luis. *La imaginación literaria*. Montesinos, 2002.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría Andrade. México, D.F: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- Berdiaev, Nikolai A. «In defense of A. Blok». *Journal Put'* 26 (1931): pp. 109-113. Web. 1/10/2012. <http://www.berdyaev.com/berdiaev/berd_lib/1931_358.html#a>.
- Berdiaev, Nikolai A. (1946) «La idea rusa (problemas fundamentales del pensamiento ruso del siglo XIX y de principios del XX)». *Rusia y Occidente. Antología de textos*. Trad. Olga Novikova y José Carlos Lechado. Madrid: Tecnos, 1997. 215-320.
- Berdiaev, Nikolai A. *El espíritu de Dostoyevski*. Trad. Olga Trankova, Sebastián Montiel, y Artur Mrowczynski-Van Allen. Granada: Nuevo Inicio, 2008.
- Berdiaev, Nikolai A. (1923). *El sentido de la historia: experiencia de la filosofía del destino humano*. Trad. Emilio Saura. Madrid: Encuentro, 1979.
- Bird, Robert. *The Russian Prospero the Creative Universe of Viacheslav Ivanov*. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.
- Blok, Aleksander (1921) «La misión del poeta. Alexander Alexsievich Blok». Trad. Jesús García Gabaldón. *Olvidos de Granada* 16 (1987): pp. 26-27.
- Blok, Aleksander (1904). *Versos de la bella dama*. Trad. Jesús García Gabaldón. Montblanc: Igitur Ediciones, 2006.
- Boniece, Sally A. «“Don Quixotes of the Revolution”? The Left SRs as a Mass Political Movement». *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 5.1 (2004): pp. 185-194. *Project MUSE*. Web. 15/11/2013. <<https://muse.jhu.edu/journals/kritika/v005/5.1boniece.html>>.
- Borenstein, Eliot. «The Plural Self: Zamiatin's We and the Logic of Synecdoche». *The Slavic and East European Journal* 40.4 (1996): pp. 667-683. *JSTOR*. Web. 15/11/2013. <<http://www.jstor.org/stable/310106>>.
- Borges, Jorge Luis (1936). «La doctrina de los ciclos». *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Bowl, J., Matich O., eds. *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Bristol, Evelyn C. «Modernism». *The Slavic and East European Journal* 31 (1987): pp. 93-109. Web. 19/3/2013. <<http://www.jstor.org/stable/307981>>.
- Brown, Edward J. *Brave New World, 1984, and We: An Essay on Anti-Utopia: Zamyatin and English Literature*. Ann Arbor: Ardis, 1976.
- Bulgakov, Mijail A. (1925). *Corazón de perro*. Trad. Alejandro Ariel González. Buenos

- Aires: Losada, 2014.
- Bulgakov, Mijail A. (1925). *Los huevos fatales; Maleficios*. Trad. Silvia Serra y Javier Arribas Pascual. Barcelona: Valdemar, 1990.
- Bulgakov, Mijail A. *Salmo y otros cuentos inéditos*. Prólogo de Jesús Palacios. Trad. Raquel Margués García. Madrid: Nevsky Prospects, 2011.
- Bulgakov, Mijail A. (1940). *El maestro y Margarita*. Trad. Amaya Lacasa. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Bulgakov, M., Zamiatin E. *Cartas a Stalin*. Trad. Víctor Gallego. Madrid: Grijalbo Mondadori, 1991.
- Calvino, Italo, ed. *Cuentos fantásticos del XIX. Vol. 1: Lo fantástico visionario*. Madrid: Siruela, 1987.
- Candido, Antonio. *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2007.
- Caramés Lage, José Luis, Carmen Escobedo de Tapia, y Carolina Taboada Ferrero, eds. *El discurso artístico: literatura y poder*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- Chadaga, Julia Bekman. «Light in Captivity: Spectacular Glass and Soviet Power in the 1920s and 1930s». *Slavic Review* 66.1 (2007): pp. 82-105. *JSTOR*. Web. 15/11/2013. <<http://www.jstor.org/stable/20060148>>.
- Chejov, Anton P. *Mi vida; El pabellón número seis y otros relatos*. Prólogo de Vladimir Lakshin. Trad. Ricardo San Vicente Urendo y Augusto Vidal. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- Chernyshevskii, Nikolai G. (1862). *¿Qué hacer?: gente nueva: novela*. Trad. Luis A. Vargas. Moscú: Progreso, 1978.
- Croce, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: teoría e historia de la estética*. Prólogo de Miguel de Unamuno. Trad. Ángel Vegue y Goldoni. Madrid: Francisco Beltrán, 1926.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1992.
- Dentith, Simon, ed. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London: Routledge, 1995.
- Diego, Estrella de, y Marta Camós, eds. *El simbolismo ruso: Sala de Exposiciones de la Fundación «La Caixa»*. Madrid: Fundación «La Caixa», 1999.
- Díez Borque, José María, ed. *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus, 1989.
- Dijk, Teun A. van, ed. *Discurso y literatura: nuevos planteamientos sobre el análisis de los*

- géneros literarios*. Trad. Diego Hernández García. Madrid: Visor Libros, 1999.
- Dostoievski, Fiodor M. (1846). *El doble: poema de Petersburgo*. Prólogo de Juan López-Morillas. Trad. Juan López López-Morillas. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Dostoievski, Fiodor M. (1880). «F. Pushkin. Discurso pronunciado el 8 de junio de 1880 en la Sociedad de Amantes de las Letras Rusas». *Rusia y Occidente. Antología de textos*. Trad. Olga Novikova y José Carlos Lechado. Madrid: Tecnos, 1997.
- Dostoievski, Fiodor M. (1880). *Los hermanos Karamázov*. Notas de Augusto Vidal y José María Bravo. Revisión de José María Bravo. Ed. Natalia Ujánova. Trad. Augusto Vidal. Madrid: Cátedra, 2005.
- Dostoievski, Fiodor M. (1862). *Memorias de la casa muerta*. Prólogo de Jesús García Gabaldón y Fernando Otero Macías. Ed. y trad. Jesús García Gabaldón y Fernando Otero Macías. Barcelona: Alba, 2001.
- Dostoievski, Fiodor M. *Pobres gentes; Noches blancas; La alquería de Stepanchikovo y sus vecinos*. Trad. Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1964.
- Dostoievski, Fiodor M. (1864). *Memorias del subsuelo*. Ed. y trad. Bela Martinova. Madrid: Cátedra, 2003.
- Dostoievski, Fiodor M. *Obras completas*. Estudio introductorio de José Luis L. Aranguren. Trad. Lidia Kuper de Velasco y Luis Abollado. Barcelona: Vergara, 1969.
- Dreyfus, H., Rabinow, P. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Trad. Corina de Iturbe. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión SAIC, 2001.
- Dumézil, Georges. *Escitas y osetas: mitología y sociedad*. Trad. Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Intr. y notas de Alain Verjat. Trad. Alain Verjat. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Ehre, Milton. «Zamyatin's Aesthetics». *Zamyatin's We: A Collection of Critical Essays*. Ed. Gary Kern. Ann Arbor: Ardis, 1988. 130-139.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Trad. Luis Gil Fernández. Barcelona: Paidós, 2000.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza, 2004.
- Eliade, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*. Trad. Mariana de Albuquerque. Madrid: Grupo Libro 88, 1991.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil Fernández. Barcelona: Labor, 1991.
- Encinas Moral, Ángel Luis. *Aproximación a la historia social de los escitas*. Madrid: ALEM, 1999.
- Encinas Moral, Ángel Luis. *Los escitas en las fuentes antiguas clásicas*. Madrid: ALEM,

- 1999.
- Eng, Jan van der, Grygar, M. eds. *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. The Hague: Mouton, 1973.
- Erlich, Victor. *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism: History, Doctrine*. The Hague: Mouton, 1965.
- Erlich, Victor, ed. *Twentieth-Century Russian Literary Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1975.
- Falcó, José Luis. *La vanguardia rusa y la poética formalista*. Amós Belinchón, 1990.
- Fedorovski, V, y A Markowicz. «Débat. L'individu n'a jamais été une valeur en Russie. La Russie des Tsars 1547-1917». *GeoHistoire* 4, (2012).
- Feichtinger, C., Fink, G. «The Collective Culture Shock in Transition Countries - Theoretical and Empirical Implications». *Leadership & Organization Development Journal* 19.6 (1998): pp. 302-308. *emeraldinsight.com* (Atypon). Web. 23/3/2014.
<<http://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/01437739810240821>>.
- Ferré, Rosa, ed. *La caballería roja: creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. *La Casa Encendida*. Madrid: La Casa Encendida, 2011.
- Figes, Orlando. *A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891-1924*. London: Jonathan Cape, 1996.
- Figes, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. New York: Picador, Metropolitan books, 2002.
- Figueras, Marcelo. «Prólogo». *Cartas a Stalin*. Madrid: Veintisiete letras, 2010.
- Florenski, Pável. *Cartas de la prisión y de los campos*. Prólogo de P.V. Florenski. Trad. e Intro. Víctor Gallego. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 2005.
- Forsyth, J. «Prophets and Supermen: "German" Ideological Influences on Aleksandr Blok's Poetry». *Forum for Modern Language Studies* XIII.1 (1977): pp. 33-46. Web. 22/3/2014.
<<http://fmls.oxfordjournals.org/cgi/doi/10.1093/fmls/XIII.1.33>>.
- Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Intr. Ángel Gabilondo y Fernando Fuentes Megías. Trad. Fernando Fuentes Megías. Barcelona: Paidós, 2004.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits: 1954-1988. Vol. 1, 2 et 3*. Paris: Editions Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. (1970). *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets, 2008.
- Foucault, Michel. (1961). *Historia de la locura en la época clásica. Vol. 1*. Trad. Juan José Utrilla. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976.

- Foucault, Michel. (1961). *Historia de la locura en la época clásica. Vol. 2*. Trad. Juan José Utrilla. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Foucault, Michel. (1976). *Historia de la sexualidad. Vol. 1, La voluntad de saber*. Intr. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Ed. Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela. Madrid: Siglo Veintiuno, 2006.
- Foucault, Michel. (1984). *Historia de la sexualidad. Vol. 2, El uso de los placeres*. Ed. Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela. Madrid: Siglo veintiuno, 2006.
- Foucault, Michel. (1984). *Historia de la sexualidad. Vol. 3, El cuidado de sí*. Ed. Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela. Madrid: Siglo Veintiuno, 2005.
- Foucault, Michel. (1969). *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno, 1970.
- Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. Trad. Horacio Pons. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Foucault, Michel. (1966). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- Foucault, Michel. (1971). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Foucault, Michel. *Obras esenciales. Vol. 1, Entre filosofía y literatura*. Intr. Miguel Morey. Ed. y trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 2003.
- Foucault, Michel. *Obras esenciales. Vol. 2, Estrategias de poder*. Intr. Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela. Ed. y trad. Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela. Barcelona: Paidós, 1999.
- Foucault, Michel. *Obras esenciales. Vol. 3, Estética, ética y hermenéutica*. Intr. Ángel Gabilondo. Ed. y trad. Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999.
- Foucault, Michel. «Relato de la memoria sin recuerdo. Selección de textos sobre Blanchot». Trad. Isidro Herrera. *Archipiélago* 49 (2001): pp. 41-49.
- Freeborn, Richard, ed. *Russian Literary Attitudes from Pushkin to Solzhenitsyn*. New York: Barnes & Noble, 1976.
- García Gabaldón, Jesús. «Apología del escritor inexistente». *La nieve roja y otros relatos*. Madrid: Siruela, 2009.
- García Gabaldón, Jesús. *La Escuela de Frankfurt como modelo crítico*. Málaga: Universidad de Málaga, 1999.
- García Gabaldón, Jesús. «La verdad del arte». *Revista de libros* 41 (2000). Web. 15/4/2012. <http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3064&t=articulos>.

- García Gabaldón, Jesús. «Prólogo». *Versos de la bella dama*. Montblanc: Igitur Ediciones, 2006.
- García Gabaldón, Jesús. *Sobre el comparatismo lingüístico y literario*. Alicante: Universidad de Alicante, 1996.
- García Gabaldón, Jesús, y Fernando Otero Macías. «Prólogo a las memorias de la casa muerta». *Memorias de la casa muerta*. Barcelona: Alba, 2001.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Garshin, Vsevolod M. *La señal y otros relatos*. Prólogo de José-Carlos Mainer. Trad. Sara Gutiérrez. Zaragoza: Contraseña, 2010.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Prólogo de Jonathan Culler. Trad. Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell, 1986.
- Gerould, Daniel. «The Symbolist Legacy». *PAJ: A Journal of Performance and Art* 31.1 (2009): pp. 80-90. *Project MUSE*. Web. 1/10/2012.
<https://muse.jhu.edu/journals/performing_arts_journal/v031/31.1.gerould.html>.
- Gibian, George, y H. W. Tjalsma, eds. *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*. Ithaca: Cornell University Press, 1976.
- Gilbert, Paul. *Cultural Identity and Political Ethics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Gil Fernández, Luis. *Censura en el mundo antiguo*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Glatzer Rosenthal, Berenice. «Eschatology and the Appeal of Revolution: Merezhkovsky, Bely, Blok». *California Slavic Studies* 11 (1980): pp. 105-140.
- Gogol, Nikolai V. (1842). *Almas muertas*. Prólogo de Guillermo Suazo. Trad. Rodolfo Arévalo. Madrid: Edaf, 2002.
- Gogol, Nikolai V. *Cuentos petersburgueses*. Trad. José Fernández Sánchez. Barcelona: Bruguera, 1981.
- Gogol, Nikolai V. (1836). *El inspector*. Trad. Irene Tchernowa. Barcelona: Ramón Sopena, 1965.
- Goldmann, Lucien. *El hombre y lo absoluto*. Trad. Juan Ramón Capella. España: Ediciones Península, 1968.
- Goldmann, Lucien. *Sociología de la creación literaria*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- Gorki, Maksim. *La desbandada: la novela de la Revolución rusa*. Trad. César A. Comet. Madrid: EDA, 1927.
- Gorki, Maksim. *Pensamientos inoportunos 1917-1918*. Prólogo de Boris Souvarine. Intr.

- Hermolaev. Trad. de la Iglesia. Barcelona: Blume, 1977.
- Gramigna, Remo. «The Place of Language Among Sign Systems: Juri Lotman and Émile Benveniste». *Sign Systems Studies* 41.2-3 (2013). Web. 10/10/2014.
<<http://www.sss.ut.ee/index.php/sss/article/view/57>>.
- Grass, Günter. «To Be Continued ...». 1999. Web. 15/11/2013.
<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/lecture-e.html>.
- Griboedov, Aleksandr S. (1824), y Aleksandr V. Sujovo Kobylín. *La desgracia de ser inteligente. La muerte de Tarelkin*. Presentación de Juan Antonio Hormigón. Ed. y trad. Jorge Saura. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996.
- Gutting, Gary. *Foucault: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Gyöngyösi, Mária. *A. Blok i nemeckaja kul'tura: Novalis, Gejne, Nicše, Vagner*. Frankfurt am Main: Lang, 2004.
- Hamburg, G. M., y Randall Allen Poole, eds. *A History of Russian Philosophy 1830-1930: Faith, Reason and the Defense of Human Dignity*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Harland, Richard. *Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History*. Basingstoke: Macmillan, 1999.
- Heller, Leonid. «Zamjatin : prophète ou témoin ? Nous autres et les réalités de son époque». *Cahiers du monde russe et soviétique* 22.2 (1981): pp. 137-165. Web. 15/11/2013.
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cmr_0008-0160_1981_num_22_2_1910>.
- Hernadi, Paul. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.
- Herzen, Aleksandr I. *From the other shore: The Russian people and socialism*. Intr. Isaiah Berlin. Trad. Moura Budberg y Richard Wollheim. London: Weidenfeld and Nicolson, 1956.
- Hingley, Ronald. *Historia social de la literatura rusa. 1825-1904*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Hoffman, Stefani. «Scythianism, a Cultural Vision in Revolutionary Russia». Columbia University, 1975.
- Ivask, George. «Russian Symbolists. A Study of Viacheslav Ivanov and of the Russian Symbolist Aesthetic by James West. Review». *Russian Review* 31.2 (1972): pp. 192-193. Web. 14/11/2014. <<http://www.jstor.org/stable/128219>>.
- Jakobson, Roman. «On a Generation That Squandered Its Poets». *Twentieth-century Russian*

- literary criticism*. New Haven: Yale University Press, 1975.
- Jakobson, Roman. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. Trad. Ana María Nethol. Buenos Aires: Signos, 1970.
- Janecek, Gerald. «Viacheslav Ivanov's "Alpine Horn" as a Manifesto of Russian Symbolism». *The Slavic and East European Journal* 45.1 (2001): pp. 30-44. Web. 16/2/2014. <<http://www.jstor.org/stable/3086408>>.
- Jordá, Miguel Jordá Tomás. *De la rebeldía al erotismo: introducción a Baltasar Gracián*. Zaragoza: Mira, 2007.
- Kalb, Judith E. «A "Roman Bolshevik": Aleksandr Blok's "Catiline" and the Russian Revolution». *The Slavic and East European Journal* 44.3 (2000): pp. 413-428. Web. 25/10/2014. <<http://www.jstor.org/stable/309589>>.
- Kaun, Alexander. «Russian Poetic Trends on the Eve of and the Morning after 1917». *Slavonic Year-Book. American Series* 1 (1941): pp. 55-84. Web. 22/3/2013. <<http://www.jstor.org/stable/3020251>>.
- Kayden, Eugene M. «Alexander Blok». *American Slavic and East European Review* 6.1/2 (1947): pp. 94-97. Web. 25/10/2014. <<http://www.jstor.org/stable/2491937>>.
- Kelly, Catriona, y David Shepherd, eds. *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution, 1881-1940*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Kemball, Robin. «Alexander Blok: Between Image and Idea by F. D. Reeve. Review». *Russian Review* 22.2 (1963): pp. 203-205. Web. 25/10/2014. <<http://www.jstor.org/stable/126333>>.
- Kemball, Robin. «Alexander Blok, selected Poems by Avril Pyman: Alexander Blok. Review». *Russian Review* 33.1 (1974): pp. 113. Web. 25/10/2014. <<http://www.jstor.org/stable/127645>>.
- Kemball, Robin. «The Scythians». *Russian Review* 14.2 (1955): pp. 117-120. Web. 22/3/2014. <<http://www.jstor.org/stable/125570>>.
- Kern, Gary, ed. *Zamyatin's We: A Collection of Critical Essays*. Ann Arbor: Ardis, 1988.
- Kharkhordin, Oleg. *The Collective and the Individual in Russia a Study of Practices*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Kiaer, Christina Hilleboe. «The Russian Constructivist "Object" and the Revolutionizing of Everyday Life, 1921-1929». University of California, Berkeley, 1995.
- Kluge, Rolf-Dieter. *Westeuropa und Russland im Weltbild Aleksandr Bloks*. München: Sagner, 1967.
- Kohn, Hans. «A Turning Point. Review-Article». *Journal of the History of Ideas* 30.2 (1969):

- pp. 283-290. Web. 25/10/2014. <<http://www.jstor.org/stable/2708441>>.
- Kristeva, Julia. «Thinking about Literary Thought». *Sign Systems Studies* 2 (2002): pp. 405-417. Web.
- Kropotkin, Peter. «Revolution in Russia: Bloody Sunday and the Constitution». *The Great Events by Famous Historians*, vol. 20. The National Alumni, 1914. 122-137. Web. 31/1/2015. <http://www.shsu.edu/his_ncp/Krop1905.html>.
- Krygier, Martin. «Conservative-Liberal-Socialism Revisited». *The Good Society* 11.1 (2002): pp. 6-15. Web. 25/10/2013. <https://muse.jhu.edu/journals/good_society/v011/11.1krygier.html>.
- Krzyzanowski, Sigismund. *El club de los asesinos de letras*. Trad. Rafael Cañete. Barcelona: Ediciones del subsuelo, 2012.
- Lacarra, María Jesús. *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.
- Lane, David, y Jorge Ferreiro. *Las raíces del comunismo ruso: un estudio social e histórico de la socialdemocracia rusa (1898 - 1907)*. México: Siglo XXI, 1977.
- Larrauri, Maite. *Anarqueología: teoría de la verdad en Michel Foucault*. Valencia: Episteme, 1999.
- Larrosa Bondía, Jorge. *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Laertes, 1996.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Ed. Ángel G. Loureiro. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1975.
- Lejeune, Philippe. *Moi aussi*. París: Seuil, 1986.
- Lenin, Vladimir I. (1902). *¿Qué hacer?* Madrid: Akal, 1975.
- Lermontov, Mijail I. (1840). *Un héroe de nuestro tiempo*. Prólogo de Vladimir Nabokov. Trad. Luis Abollado. Madrid: Nórdicas Libros, 2007.
- Lesourd, Françoise. «Russian Philosophy as a Defense of Human Dignity». *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 14.3 (2013): pp. 659-672. Web. 25/10/2014. <<https://muse.jhu.edu/journals/kritika/v014/14.3.lesourd.html>>.
- Lévi-Strauss, Claude. (1958). *Antropología estructural*. Trad. Eliseo Verón. Barcelona: Paidós, 2000.
- Lijachov, Dmitri. «No podemos huir de nosotros mismos (La autoconciencia histórica y la cultura de Rusia)». *Rusia y Occidente. Antología de textos*. Ed. Olga Novikova. Trad. Olga Novikova y José Carlos Lechado. Madrid: Tecnos, 1997.

- Lijachov, Dmitri. «Del carácter nacional de los rusos». *Rusia y Occidente. Antología de textos*. Ed. Olga Novikova. Trad. Olga Novikova y José Carlos Lechado. Madrid: Tecnos, 1997.
- Likhachev, D. S. *The Great Heritage: The Classical Literature of Old Rus*. Trad. Doris Bradbury. Moscow: Progress, 1981.
- Lomonosov, Mikhail V. «Panegyric to the Sovereign Emperor Peter the Great». *Russian intellectual history: an anthology*. New York: Harcourt, Brace & World, 1966.
- López Cambroner, Marcelo. *Nikolái A. Berdiáev*. Salamanca: Kadmos, 2001.
- López Morillas, Juan. «Introducción». *Nosotros*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Lotman, Yuri M. (1993). *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Intr. Jorge Lozano. Trad. Delfina Muschietti. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Lotman, Yuri M. *La semiosfera. Vol. 1, Semiótica de la cultura y del texto*. Capítulo final de Manuel Cáceres. Ed. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- Lotman, Yuri M. *La semiosfera. Vol. 2, Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Ed. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.
- Lotman, Yuri M. *La semiosfera. Vol. 3, Semiótica de las artes y de la cultura*. Ed. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.
- Lotman, Yuri M. *Semiótica de la cultura*. Intr. Jorge Lozano. Ed. Jorge Lozano. Trad. Nieves Méndez. Madrid: Cátedra, 1979.
- Lotman, Yuri M. *Semiotics and the History of Culture: In Honor of Jurij Lotman*. Ed. Morris Halle. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1988.
- Lotman, Yuri M. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Trad. Ronald Vroon. Michigan: Michigan University, 1977.
- Lotman, Yuri M. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Intr. Umberto Eco. Trad. Ann Shukman. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Lotman, Yuri M. «Un modelo dinámico del sistema semiótico». *Semiótica de la cultura*. Ed. Jorge Lozano. Trad. Nieves Méndez. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.
- Lotman, Yuri M., y Boris A. Uspenskij. *The Semiotics of Russian Culture*. Ed. Ann Shukman. Ann Arbor: Dept. of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1984.
- Lukács, György. (1920). *Teoría de la novela*. Trad. Juan José Sebreli. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Lunacharsky, Anatoly V. *Las Artes plásticas y la política artística de la Rusia revolucionaria*. Trad. Jose María Güel. Barcelona: Seix Barral, 1969.

- Lunacharsky, Anatoly V. «The Class, Time and Personality of Alexander Blok». *On Literature and Art*. 1932. Web. 1/10/2012.
<<https://www.marxists.org/archive/lunachar/1932/blok.htm>>.
- Maíz Arévalo, Carmen, ed. *Nombre propio e identidad cultural*. Madrid: Sílex, 2010.
- Maliavina, Svetlana. «El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento.» *Eslavística Complutense* 2 (2002): pp. 127 - 150. Web. 10/1/2015.
<<http://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/view/ESLC0202110127A>>.
- Mandel'shtam, Nadezhda. (1970). *Contra toda esperanza: memorias*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Mandel'shtam, Osip. *Tristia y otros poemas*. Prólogo de Joseph Brodsky y Epílogo de Jesús García Gabaldón. Trad. Jesús García Gabaldón. Montblanc, Tarragona: Igitur, 2000.
- Marullo, Thomas Gaiton. «The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914, and: The Shape of the Apocalypse in Modern Russian Fiction, and: Alexander Zinoviev as Writer and Thinker. Review». *MFS Modern Fiction Studies* 35.4 (1989): pp. 836-839. Web. 25/10/2014.
<https://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v035/35.4.marullo.html>.
- Marx, Reinhard. *El capital: un alegato a favor de la humanidad*. Trad. Núria Petit Fontseré. Barcelona: Planeta, 2011.
- Mate, Reyes. *A contraluz de las ideas políticamente correctas*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Mate, Reyes. *Contra lo políticamente correcto: política, memoria y justicia*. Buenos Aires: Altamira, 2006.
- Mate, Reyes. *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta, 2006.
- Medina, Rubén D., y José Valles Calatrava, eds. *La palabra del poder y el poder de la palabra: aproximaciones a las relaciones entre el discurso político y el narrativo*. Acatlán, México: Seminario de Semiología del Poder, 1999.
- Méndez Escribano, Ana Isabel. *Identidad, lenguaje y pensamiento en la literatura del siglo XX*. Madrid: Editorial Pliegos, 2009.
- Mendoza Fillola, Antonio. *Dos metodologías para analizar la estructura del cuento: Propp y Todorov*. 1980.
- Millar, James R, ed. *Encyclopedia of Russian History*. New York: Macmillan Reference USA, 2003.
- Mogilner, Marina. «Renovating Russia: The Human Sciences and the Fate of Liberal Modernity, 1880-1930. Review». *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*

- 11.3 (2010): pp. 661-672. Web. 26/10/2014.
 <<https://muse.jhu.edu/journals/kritika/v011/11.3.mogilner.html>>.
- Morris, Brian. *Kropotkin: The Politics of Community*. Amherst, N.Y: Humanity Books, 2004.
- Muchnic, Helen. «Alexander Blok». *Russian Review* 12.1 (1953): pp. 16-24. Web.
 25/10/2014. <<http://www.jstor.org/stable/126001>>.
- Mure, Geoffrey R. G. *La filosofía de Hegel*. Trad. Alfredo Brotón Muñoz. Madrid: Cátedra, 1984.
- Nabokov, Vladimir V. *Lectures on Literature*. Intr. John Updike. Ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Nabokov, Vladimir Vladimirovich. *Lectures on Russian literature*. Intr. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
- Nahirny, Vladimir C. *The Russian Intelligentsia: From Torment to Silence*. New Brunswick: Transaction Books, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. (1908). *Ecce homo: cómo llegar a ser lo que se es*. Intr. Andrés Sánchez Pascual. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- Nietzsche, Friedrich. (1878). *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres*. Trad. Alfredo Brotón Muñoz. Torrejón de Ardoz: Akal, 1996.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (1885). *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Estudio preliminar de Enrique López Castellón. Trad. Francisco Javier Carretero Moreno. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (1887). *La genealogía de la moral: un escrito polémico*. Intr. Andrés Sánchez Pascual. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1997.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (1882). *The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs*. Trad. Walter Kaufmann. New York: Vintage Books, 1974.
- Novikova, Olga, ed. *Rusia y Occidente. Antología de textos*. Estudio Preliminar de Olga Novikova. Trad. Olga Novikova y José Carlos Lechado. Madrid: Tecnos, 1997.
- Orlov, Vladimir N. *Hamayun: The life of Alexander Blok*. Trad. Olga Shartse. Moscow: Progress Publishers, 1980.
- Paepe, Christian de, ed. *Literatura y poder: actas del Coloquio Internacional, K.U.L. (Lovaina)/U.F.S.I.A. (Amberes), octubre de 1993*. Leuven: Leuven University Press, 1995.
- Pasternak, Boris L. (1957). *El doctor Zhivago*. Trad. Fernando Gutiérrez. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Santiago de Chile: Tajamar, 2008.
- Pennavaria, Katherine. «Representation of Books and Libraries in Depictions of the Future». *Libraries & Culture* 37.3 (2002): pp. 229-248. *JSTOR*. Web. 15/11/2013. <<http://www.jstor.org/stable/25549011>>.
- Perelmouter, Vadim. «À propos de l'écrivain Krzyzanowski». Web. 15/11/2013. <<http://editions-verdier.fr/auteur/sigismund-krzyzanowski/>>.
- Pérez Martínez Cáceres, Ana Mabel. «El erotismo como elemento transgresor en “Nosotros” de Evgeni Zamiatin». *El erotismo en la modernidad*. Ed. A. Clemente y J. Rivero. Las Rozas, Madrid: Compañía Española de Reprografía y Servicios, 2012.
- Pérez Martínez Cáceres, Ana Mabel. «Las relaciones de dinero y poder en la literatura rusa de los siglos XIX y XX». *Por un puñado de billetes: narraciones e imágenes del dinero en las artes*. Ed. D Hidalgo. El Ejido: Círculo Rojo, 2014.
- Pinnow, Kenneth M. «Violence against the Collective Self and the Problem of Social Integration in Early Bolsheviki Russia». *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 4.3 (2003): pp. 653-677. *Project MUSE*. Web. 15/11/2013. <<https://muse.jhu.edu/journals/kritika/v004/4.3pinnow.html>>.
- Pitol, Sergio. *De la realidad a la literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Platonov, Andrei P. (1930). *Chevengur: viaje con el corazón propicio*. Ed. y trad. Vicente Cazcarra y Helena S. Kriukova. Madrid: Cátedra, 1998.
- Platonov, Andrei P. *La excavación, Dzhan y otros relatos*. Prólogo de Annie Epelboin. Reflexión final de Joseph Brodsky. Trad. Helena S. Kriúkova, Amaya Lacasa, y Vicente Cazcarra. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.
- Platt, Kevin M. F. *History in a Grotesque Key: Russian Literature and the Idea of Revolution*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997.
- Poole, Randall A. «Religion, War, and Revolution: E. N. Trubetskoi's Liberal Construction of Russian National Identity, 1912-20». *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 7.2 (2006): pp. 195-240. Web. 25/10/2014. <<https://muse.jhu.edu/journals/kritika/v007/7.2poole.html>>.
- Pozner, Vladimir. «Les Frères Sérapion», 1929. Web. 1/10/2012. <<http://pozner.fr/les-freres-serapion/>>.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- Prado Biedma, Javier del. *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un*

- texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1999.
- Presa González, Fernando, ed. *Historia de las literaturas eslavas*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Pujante, David. *Mímesis y siglo XX: formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario*. Murcia: Universidad, 1992.
- Putnam, George. «Aleksandr Blok and the Russian Intelligentsia». *The Slavic and East European Journal* 9.1 (1965): pp. 29-46. Web. 19/3/2015.
<<http://www.jstor.org/stable/304387>>.
- Pyman, Avril. *A History of Russian Symbolism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1994.
- Pyman, Avril. «On Blok». *Handbook of Russian literature*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Pyman, Avril. *The life of Aleksandr Blok*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1979.
- Radischev, Alexandr N. (1790). *Viaje de Petersburgo a Moscú*. Boadilla del Monte, Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Raeff, Marc. *Russian Intellectual History: An Anthology*. Prólogo de Isaiah Berlin. New York: Harcourt, Brace & World, 1966.
- Ramiro Avilés, Miguel Á. *Las palabras y el poder*. Madrid: Dykinson, 2009.
- Randel, Amy E., y Anne Wu. «Collective and Relational Identities: The Moderating Effects of Number of Coworkers and Power Distance». *Identity* 11.3 (2011): pp. 247-265. Web. 1/9/2012. <<http://dx.doi.org/10.1080/15283488.2011.594783>>.
- Randle, Guillermo. *Captar el sentido de la vida: proceso de una experiencia en la «autobiografía espiritual» del filósofo y teólogo de la historia Nicolás Berdaiev (1874-1948)*. Buenos Aires: Lumen, 2008.
- Renan, Ernest. (1863). *Vida de Jesús*. Trad. Agustín G. Tirado. Madrid: EDAF, 1989.
- Ricœur, Paul. *The Symbolism of Evil*. Trad. Emerson Buchanan. New York: Harper & Row, 1967.
- Riestra, Dora, ed. *Saussure, Voloshinov y Bakhtin revisitados: estudios históricos y epistemológicos*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.
- Rimbaud, Arthur. «Lettres du Voyant». 1871. Web. 15/11/2013.
<http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant_panorama.htm#annexe>.
- Rimbaud, Arthur. *Obra completa: prosa y poesía*. Trad. Juan Francisco Vidal-Jover. Barcelona: Ediciones 29, 1983.
- Ripellino, Angelo María. *Sobre literatura rusa: itinerario a lo maravilloso*. Trad. Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona: Barral, 1970.

- Rodríguez Pequeño, Mercedes. *Teoría de la literatura eslava*. Madrid: Síntesis, 1995.
- Rodríguez, Rosa María. *El placer del simulacro: mujer, razón y erotismo*. Barcelona: Icaria, 2003.
- Rogger, Hans. «October 1917 and the Tradition of Revolution». *Russian Review* 27.4 (1968): pp. 395-413. Web. 25/10/2014. <<http://www.jstor.org/stable/127433>>.
- Russell, Robert. *Zamiatin's We*. London: Bristol Classical Press, 2000.
- Rylkova, Galina. «Literature and Revolution: The Case of Aleksandr Blok». *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 3.4 (2002): pp. 611-630. Web. 25/10/2014. <<https://muse.jhu.edu/journals/kritika/v003/3.4rylkova.html>>.
- Rylkova, Galina. *The Archaeology of Anxiety: The Russian Silver Age and Its Legacy*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- Sam, D., Berry J. «Acculturation When Individuals and Groups of Different Cultural Backgrounds Meet». *Perspectives on Psychological Science* 5.4 (2010): pp. 472-481. Web. 5/6/2011. <<http://pps.sagepub.com/content/5/4/472>>.
- Sanborn, Joshua A. «Liberals and Bureaucrats at War». *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 8.1 (2007): pp. 141-162. Web. 26/10/2014. <<https://muse.jhu.edu/journals/kritika/v008/8.1sanborn.html>>.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo. *Literatura y cultura de la responsabilidad: el pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*. Granada: Comares, 1999.
- Sangster, Rodney B. *Roman Jakobson and Beyond: Language as a System of Signs: The Quest for the Ultimate Invariants in Language*. Berlin: Mouton, 1982.
- Sasso, Javier. *Sobre la sociología de la creación literaria: examen de las tesis de Goldmann*. Xalipa, México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1979.
- Schönle, Andreas. «Social Power and Individual Agency: The Self in Greenblatt and Lotman». *The Slavic and East European Journal* 45.1 (2001): pp. 61-79. Web. 1/10/2013. <<http://www.jstor.org/stable/3086410>>.
- Schopenhauer, Arthur. (1831). *Dialéctica erística: o el arte de tener razón expuesta en 38 estratagemas*. Presentación de Luis Fernando Moreno Claros. Trad. Luis Fernando Moreno Claros. Madrid: Trotta, 1997.
- Schwarzband, Samuil. «Aleksandr Blok and Nikolaj Gumilev». *The Slavic and East European Journal* 32.3 (1988): pp. 373-389. Web. 25/10/2014. <<http://www.jstor.org/stable/309177>>.
- Selma de la Hoz, José Vicente. *El espejo de Narciso*. Barcelona: Mascarón, 1983.
- Serge, Victor. *Memoirs of a Revolutionary, 1901-1941*. London: Oxford University Press,

- 1963.
- Service, Robert. *Historia de Rusia en el siglo XX*. Trad. Carles Mercadal. Barcelona: Crítica, 2000.
- Shane, Alex M. *The Life and Works of Evgenij Zamjatin*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Schatz, Marshall S. «Socialist Europe and Revolutionary Russia: Perception and Prejudice, 1848-1923 by Bruno Naarden. Review». *Russian Review* 53.4 (1994): pp. 587-588. *JSTOR*. Web. 1/11/2015. <<http://www.jstor.org/stable/130989>>.
- Shestov, Lev. (1905). *All Things Are Possible*. Prólogo de D.H. Lawrence. Trad. S.S. Koteliansky. London: Martin Secker, 1920.
- Shmónina, María, y Mario Cobos Benítez. «Acerca de la traducción al español del legado literario y crítico de los simbolistas rusos». *Mundo Eslavo* 0.9 (2010): pp. 67-80. Web. 15/4/2014. <<http://mundoeslavo.com/index.php/meslav/article/view/19>>.
- Shukman, Ann. *Literature and Semiotics: A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*. Amsterdam: North-Holland Pub. Co., 1977.
- Silvestri, Adriana, y J. Guillermo Blanck. *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Prefacio de Michael Cole. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Sklovski, Víctor. *Sobre la prosa literaria: reflexiones y análisis*. Trad. Carmen Laín González. Barcelona: Planeta, 1971.
- Sobol, Valeria. «“Yes, We Are Scythians”: The Image of Russia in Josef Škvorecký’s “The Cowards”». *The Slavic and East European Journal* 49.1 (2005): pp. 79-93. Web. 25/10/2012. <<http://www.jstor.org/stable/20058222>>.
- Soloviov, Vladímir. (1880). «La idea rusa». *Rusia y Occidente. Antología de textos*. Ed. Olga Novikova. Trad. Olga Novikova y José Carlos Lechado. Madrid: Tecnos, 1997. 181-214.
- Steiner, Herbert. «A Note on “Symbolism”». *Yale French Studies* 9 (1952): pp. 36-38. Web. 25/10/2014. <<http://www.jstor.org/stable/2929055>>.
- Stone, Jonathan. «Aleksandr Blok and the Rise of Biographical Symbolism». *The Slavic and East European Journal* 54.4 (2010): pp. 626-642. Web. 19/3/2015. <<http://www.jstor.org/stable/23345043>>.
- Stone, Jonathan. «The Literal Symbolist: Solov’ev, Briusov, and the Reader of Early Russian Symbolism». *Russian Review* 67.3 (2008): pp. 373-386. Web. 14/11/2014. <<http://www.jstor.org/stable/20620802>>.
- Swingewood, Alan. *Novela y revolución*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Tasin, Nikolai, ed. *14 cuentos rusos*. Barcelona: Ediciones Jason, 1930.

- Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- Terras, Victor. «Diachrony and Synchrony in Writing Russian Literary History». *Sign Systems Studies* 1 (1999): pp. 271–291.
- Terras, Victor. *Handbook of Russian literature*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Terras, Victor. *Reading Dostoevsky*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.
- Thomson, Boris. *The Premature Revolution; Russian Literature and Society, 1917-1946*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1972.
- Tiniánov, Iuri, Viktor B. Šklovskij, y Boris M. Eijenbaum. *Formalismo y vanguardia: textos de los formalistas rusos*. Trad. Agustín García Tirado y Juan Antonio Méndez. Madrid: Alberto Crozón, 1973.
- Tobin, Yishai, ed. *The Prague School and Its Legacy: In Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*. Amsterdam: J. Benjamins, 1988.
- Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. Trad. Federico Álvarez. México: Siglo Veintiuno, 1993.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México D.F: Diálogo abierto, 1995.
- Todorov, Tzvetan. *La literatura en peligro*. Trad. Noemí Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- Todorov, Tzvetan. *Las morales de la historia*. Trad. Marta Bertrán. Barcelona: Paidós, 1993.
- Todorov, Tzvetan. *Literatura y significación*. Trad. Gonzalo Suárez. Barcelona: Planeta, 1971.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000.
- Todorov, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Península, 2002.
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. Trad. Martí Mur Ubasart. México: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- Todorov, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo?: Poética*. Trad. Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Losada, 1975.
- Todorov, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*. Trad. Claudine Lemoine y Margara Russotto. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Tolstoi, Lev N. (1887). *Lo que debe hacerse*. Trad. Camilo traductor Millán. Barcelona: Mancis, 1902.
- Tolstoy, Leo. *Government Is Violence: Essays on Anarchism and Pacifism*. Intr. David

- Stephens. Ed. David Stephens. London: Phoenix Press, 1990.
- Torop, Peeter. «Cultural Semiotics and Culture». *Sign Systems Studies* 27 (1999): pp. 9–23.
- Torop, Peeter. «Translation as Translating as Culture». *Sign Systems Studies* 30.2 (2002): pp. 593–604.
- Trotsky, León. (1936). *La revolución traicionada*. Perú: Biblioteca Socialista, 1981.
- Trotsky, León. (1924). *Literatura y revolución: otros escritos sobre la literatura y el arte*. Ed. Juan Andrade y José Martínez. Trad. Sara Alonso. Paris: Ruedo Ibérico, 1969.
- Turgéniev, Iván S. (1852). *Memorias de un cazador*. Ed. Natalia Ujánova. Trad. José María Bravo. Madrid: Cátedra, 2007.
- Turgéniev, Iván S. (1860). *Padres e hijos*. Ed. y trad. Bela Martinova. Madrid: Cátedra, 2004.
- Turgéniev, Iván S. (1856). *Rudin*. Trad. Jesús García Gabaldón. Barcelona: Alba Editorial, 1997.
- Uspenskij, Boris A., V.N. Toporov, A.M. Pjatigorski, J.M. Lotman, V.V. Ivanov. «Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts)». *Structure of texts and semiotics of culture*. Ed. Jan van der Eng y Mojmír Grygar. The Hague: Mouton, 1973.
- Ventsel, Andreas. «Towards semiotic theory of hegemony». Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009.
- Venturi, Franco. *El populismo ruso*. Trad. Esther Benítez. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Vitsaxis, Vassilis. *El mito: punto de referencia en la búsqueda existencial*. Buenos Aires: Teseo, 2011.
- Voloshinov, Valentin N. (1929). *El marxismo y la filosofía del lenguaje: los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Prólogo de Iris M. Zavala. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Vroon, Ronald. «Cycle and History: The Case of Aleksandr Blok's "Rodina"». *The Slavic and East European Journal* 28.3 (1984): pp. 340-357. Web. 24/1/2015.
<<http://www.jstor.org/stable/307832>>.
- Wachtel, Michael. «Cultural Mythologies of the Silver Age». *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 11.2 (2010): pp. 313-324. Web. 25/10/2014.
<<https://muse.jhu.edu/journals/kritika/v011/11.2.wachtel.html>>.
- Waegemans, Emmanuel. *Historia de la literatura rusa desde el tiempo de Pedro el Grande*. Trad. Santiago Martín y Win D'Hulster. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- Wagner, Richard. *Prose works*. Trad. Williams Ashton Ellis. St. Clair Shores, Mich.: Scholarly Press, 1972.
- Warner, Elizabeth. *Mitos rusos*. Trad. Marta Sánchez-Eguíbar. Tres Cantos, Madrid: Akal,

- 2005.
- Weil, Irwin. «Gor'kij's Relations with the Bolsheviks and Symbolists». *The Slavic and East European Journal* 4.3 (1960): pp. 201-219. Web. 19/3/2015.
<<http://www.jstor.org/stable/304177>>.
- Werth, Paul W. «Toward "Freedom of Conscience": Catholicism, Law, and the Contours of Religious Liberty in Late Imperial Russia». *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 7.4 (2006): pp. 843-863. Web. 26/10/2014.
<<https://muse.jhu.edu/journals/kritika/v007/7.4werth.html>>.
- Wescott, Glenway. «Alexander Blok». *Poetry* 19.3 (1921): pp. 149-151. Web. 25/10/2014.
<<http://www.jstor.org/stable/20573377>>.
- West, James. «Russian Symbolists: A Study of Viacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic». *Russian Review* 31.2 (1972): pp. 192-193. *JSTOR*. Web. 14/11/2014.
<<http://www.jstor.org/stable/128219>>.
- Wigzell, Faith, ed. *Russian Writers on Russian Writers*. Oxford: Berg, 1994.
- Wolff, Robert Lee. «The Three Romes: The Migration of an Ideology and the Making of an Autocrat». *Daedalus* 88.2 (1959): pp. 291-311. *JSTOR*. Web. 1/10/2012.
<<http://www.jstor.org/stable/20026497>>.
- Young, George M. *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Zamiatin, Evgeni I. *El farol y otros cuentos*. Trad. Tatiana Enco. Madrid: G. Hernández y Galo Saez, 1927.
- Zamiatin, Evgueni I. (1915). *De como se curó el doncel Erasmo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Zamora, José Antonio, y Reyes Mate, eds. *Justicia y memoria: hacia una teoría de la justicia anamnética*. Barcelona: Anthropos, 2011.
- Zhirmunski, Viktor. «The Passion of Alexander Blok». *Twentieth-century Russian literary criticism*. New Haven: Yale University Press, 1975. 117-137.
- Ziolkowski, Margaret. *Literary Exorcisms of Stalinism: Russian Writers and the Soviet Past*. Columbia: Camden House, 1998.
- Барберова, Нина. *Александр Блок и его время, биография*. Москва: Независимая Газета, 1999.
- Белый, Андрей. *Петербург: роман*. Москва: Художника литература, 1978.

- Блок, Александр А. *Собрание сочинений*. 8 ТТ. Под ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, и К. И. Чуковского. Москва: ГИХЛ, 1960-63.
- Блок. Александр и Бели Андрей. *Переписка*. Москва: 1940.
- Козин А.Н. «Лексический повтор в стихотворениях текстах А. Блока». *Образное Слово А. Блока*. Москва: Наука, 1980, с. 81.
- Кржижановский, Сигизмунд. «Записные Тетради». *Toronto Slavic Quarterly* 19 (2007). Web. 1/10/2012. <<http://sites.utoronto.ca/tsq/19/krzhizh-zapisnye19.shtml>>.
- Кржижановский, Сигизмунд. «Идея и слово». *Toronto Slavic Quarterly* 19 (2007). Web. 1/10/2012. <<http://sites.utoronto.ca/tsq/19/krzhizhanovsky19.shtml>>.
- Максимов Д.Е.. *Александр Блок и революция 1905 года*. М., Л., 1950. с. 246-279.
- Минералова, И.Г. *Русская Литература Серебряного Века. Поэтика Символизма*. Москва: Издательство «Флинта», 2004.
- Минц, Зара. Г. *Александр Блок и русские писатели. Блок и русский символизм*. Литературное наследство. Москва: Наука, 1980.
- Минц, Зара. Г. Аудиозаписи. Часть 1. Audio, 1. *Ruthenia* (2005-2006). Web: 20/10/2014. <http://unclear.rinet.ru/~r_l/Z.G.MintzLecture01.mp3>.
- Минц, Зара. Г. «Блок и русский символизм». *Александр Блок: Новые материалы и исследования*. кн. 1, под ред. М. Б. Хранченко и В. Р. Щербиной, с. 98-172. Литературное наследство, 92. Москва: Наука, 1980.
- Орлов, В. *Гамаюн*. Москва: Советский писатель, 1978.
- Перелмутер, Вадим. «После Катастрофа». *Кржижановский, Сигизмунд. Собрание сочинений в пяти томах*. Санкт-Петербург: Symposium, 2001.
- Перелмутер, Вадим. «В.Н. Топоров в диалоге с С. Д. Кржижановским». *Toronto Slavic Quarterly* 19 (2007). Web. 1/10/2012. <<http://sites.utoronto.ca/tsq/19/toporov19.shtml>>.
- Шуменко, Т. Пропозициональный символизм в <слове о законе и благодати>. *Русская Филология 7*. Сборник научных работ молодых филологов. Тартуский университет. Тарту 1996. Издательство Тартуского Университета.
- Топоров, В.Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва Издательская Группа «Прогресс» «Культура», 1995.
- Тороп, Пеетер. *Тотальный Перевод*. Тарту: Издательство Тартуского Университета, 1995.
- Тороп, Пеетер. *Достоевский История и Идеология*. Тарту: Издательство Тартуского Университета, 1997.
- Яковлева, Л. *Идея соборности в творчестве матери Марии*. с. 197-207.

Alexander Blok

Pueblo e Intelligentsia

En el primer curso de la sociedad filosófico-religiosa (en el año de 1908), se leyó la ponencia de Herman Baronov “Sobre Demoteísmo: la deificación del pueblo en *Las Confesiones* de Máximo Gorki”. Afirmar Baronov: “Cuando las convulsiones sociales amainaron y los ríos de la vida pública regresaron a su cauce, sobre las orillas quedaron los residuos, residuos que se dividen en *honestos* y *deshonestos*. A los *honestos* pertenecen sólo aquellos que por sí mismos han reconocido haber naufragado, aquellos que, atormentados buscan al Dios vivo. A los *falsos* pertenecen toda esa parte de la sociedad intelectual, la cual directa o indirectamente se inclina por uno u otro partido político”. Basándose en algunas citas de las *Confesiones* de Gorki, Baronov identifica la visión del mundo del escritor con la ideología social-demócrata, particularmente la de Lunacharski. El ponente reprocha a Lunacharski y a Gorki la deificación del pueblo, igualando un proceso religioso con un proceso económico, poniendo la “silla de montar de la religión” sobre “la vaca de la ciencia”.

En esencia no refuto la posición de Baronov y reconozco la importancia del tema que trata. Quiero comenzar definiendo mi propia opinión sobre la obra de Gorki (no estoy de acuerdo con la opinión de Baronov), y después pasar a lo que es para mí la pregunta principal, aquella sobre la relación entre el *Pueblo* y la *Intelligentsia*. Esta relación se me presenta no sólo como anormal sino también como impropia, entre ellos hay algo inquietante, el alma se llena de terror cuando se escruta con atención dicha relación, el miedo se estanca cuando el intelectual comienza a sentirse “animal social”, como sólo puede reconocerlo por sí mismo. Lo que existe entre la “gente de cultura” es una especie de responsabilidad mutua: cada miembro de la sociedad culta, sin diferencia de partido político, tendencia literaria o clase social, se presenta frente a sí como uno de los componentes de un todo. Dicho sentimiento social se convierte en conciencia y obliga al intelectual a empezar a sentir

responsabilidad frente al todo y quiera o no quiera, a afrontar las preguntas sobre las enfermedades panrusas. Me parece, y la realidad misma lo confirma, que la más esencial de ellas, es la relación entre *Intelligentsia* y *Pueblo*.

Baronov resuelve la pregunta en una frase pero su solución no me satisface. Quisiera plantear la pregunta de forma más clara y despiadada pues es la más dolorosa e inquietante para muchos de nosotros. Temo incluso si la pregunta existe, ¿no sucede ya, mientras nosotros hablamos aquí, algo terrible y silencioso?, ¿no está condenado ya alguno de nosotros irreversiblemente al naufragio?

Yo soy un intelectual, un literato y mi arma es la palabra. Aunque temo a las palabras las pronuncio. Aunque temo al “verbo”, temo a lo “literario”, espero al menos una respuesta “literaturizada”. Hay entre todos nosotros una secreta esperanza de que no exista un eterno abismo entre las palabras y los hechos, que existen palabras que se corresponden con hechos.

Primero que nada, algunas palabras sobre Gorki. Los argumentos de Baronov sobre el “demoteísmo” son interesantes como un análisis crítico de *Confesiones*. Pienso que los reproches de Baronov a Gorki pasan al lado de Gorki; a pesar de la buena selección de citas, Baronov no consigue probar la “deificación del pueblo” en Gorki. Es más, en sus conclusiones sobre Gorki lo acerca a Lunacharski, sin embargo Gorki en su aproximación a las cosas, en la magnitud del alma y en el inconsciente, es extremadamente lejano y está por encima de Lunacharski. Gorki es un artista ruso y Lunacharski un teórico social-demócrata – son magnitudes incomparables. Existen hechos indiscutibles pero que por sí mismos no tienen ningún significado. Por ejemplo, Bacon aceptaba sobornos, Espinoza era pulidor de lentes, Garshin encuadernaba y Gorki es social-demócrata. Lo “social-demócrata” de Gorki me dice mucho menos que, por ejemplo la agricultura de Tolstoi o la práctica médica de Chejov. La insípida narración de Gorki, *La Madre*, es sólo una de las etapas de su largo y complicado camino desde *Malva* y *Chelkash* hasta *Confesiones*.

Gorki nunca ha sido “dogmático” ni en el sentido teórico ni en el práctico de la palabra. Siempre temió intuitivamente al dogmatismo teórico, es algo producido en él por su cercanía con toda la literatura rusa, la cual siempre, desde la esclavófila hasta la occidentalista, desde la social hasta la estética, se ha nutrido de algunos odios intuitivos al pensamiento árido y riguroso, aspirando atravesar más allá de la lógica. La relación de Gorki con el dogmatismo vacío, con el comportamiento pragmático, con los dogmas de la vida cotidiana y estatal es

muy conocida: muchas de sus expresiones como “constructor de la vida” permanecen como expresiones coloquiales y entraron en el conjunto de proverbios.

Si en sus *Confesiones* Gorki termina con una oración hacia algún pueblo entonces el *pathos* de su narración yace en un nivel mucho más profundo. Siguiendo la literatura rusa, Gorki rehúsa predicar, él solo, turbado, busca. Si hubiera hablado sobre el Dios encontrado entonces su voz sonaría completamente diferente, sonaría como una solemne alabanza. No hace mucho Gorki se ahogó en su furia, ahora adhiere a esa furia otro sentimiento distinto que innova en su última novela; sentimiento que no es el de un hombre que encontró algo que ningún otro hombre había encontrado. En este sentimiento no hay aún nada concreto. Gorki invariablemente nos muestra la cara del artista y dudamos si hay o no en él una cara diferente. Es precisamente esta opinión pública la que creyó en él mientras no entró en literatura publicística y la que está dispuesta a escucharlo de nuevo cuando comience a hablar la lengua artística.

En *Confesiones* es perceptible aún el eco de la prédica de la publicística, pero es infinitamente más débil que las principales notas que van en aumento, y mucho más débil que en las obras precedentes. La vulgar publicística y la ingenua prédica pueden estar cercanas al corazón de Gorki, pero no nos dicen nada a nosotros, se alejan de él como se aleja del héroe de *Confesiones* la monja “negra, como retazos de nube negra en un día de viento”. Junto con ella se alejan las palabras vacías y las maldiciones que pronunció echando espuma por la boca y que no aciertan en ningún lado. Se clarifica su corazón como un río profundo y transparente, en el cual creemos más que en la razón – ocasionalmente retazos oscuros de nube vuelan por encima del río.

Es por esto que las objeciones de Baronov no aciertan en su objetivo.

Lo verdaderamente valioso en *Confesiones* de Gorki y que Baronov calla, es que la cercanía de Gorki no es con Lunacharski sino con Gógol, no es con el espíritu de la Intelligentsia contemporánea sino con el alma del Pueblo. Esto es el amor por Rusia como un todo, lo que puede ser que “deifique” la razón de Gorki y que acierta en la trama de las contradicciones intelectuales y la grandilocuencia de las “militantes” frases de Lunacharski. El corazón de Gorki no deifica, se preocupa y ama de manera exigente y severa por naturaleza, como sólo es posible amar a la madre, a la hermana y a la esposa, en la figura única de la patria – Rusia. Es un amor concreto, y sí es que es posible expresarlo de esta manera, un amor “limitado” a los andrajos de la patria, a los cuales “no entiende ni presta

atención la orgullosa mirada extranjera”⁶³³. Este amor lo conocieron Lérmontov, Tiútchev, Jomiákov, Nekrasov, Uspenski, Polonski y Chéjov.

Me detengo en Gorki y sus *Confesiones* porque la posición de Gorki es ejemplar además de ser una excepción. Es un escritor que proviene del pueblo y tales casos son pocos entre nosotros. Puede ser que más que cualquiera de los escritores contemporáneos dignos de ser tomados en cuenta, Gorki se involucró en el mundo intelectual con construcciones precipitadas, contradictorias y abstractas. Pero al mismo tiempo, puede ser que él pertenezca a los pocos que no peligran ante el veneno de las precipitaciones y las abstracciones, alguien que posee el antídoto: “buena sangre – que es la materia de la cual se forma un alma orgullosa”.

“Buena sangre – que es la materia de la cual se forma un alma orgullosa” – pronuncia distintivamente el padre Antonio en *Confesiones* y sonríe. “La proximidad con Dios te posiciona lejos de los hombres” – adivina *para sí mismo* el héroe de la narración. “son inmóviles las dudas de este hombre porque están muertas... sí, y ¿para qué le sirve Dios a un semimuerto? Dios es el sueño de tu alma, repito, pero no siento ganas de discutir sobre ello, es un pensamiento fácil” – reflexionó de nuevo *para sí mismo* el héroe de *Confesiones*.

Gorki siempre prefirió tales personas reservadas y risueñas, “suyos en la mente”, que saben cuándo callar y cuándo pronunciar una destructora palabreja, además de poseer, ciertamente, una gran fuerza física que se deja sentir en todo momento. Al hablar con una persona así nunca se tiene certeza de que junto con las objeciones verbales, él no pondrá el puño en los dientes o no injuriará. Durante el periodo decadente por el que pasó Gorki, sus héroes eran sentimentalmente volubles, pero ahora han vuelto a ser los mismos de antes: silenciosos y con la sonrisa irónica de alguien que es “suyo en la mente”.

Entonces, estas personas, ¿son o no son de nuestra clase?

Desde los tiempos de Catalina La Grande se despertó en la intelectualidad rusa el amor por lo nativo y desde entonces no ha disminuido. Recogieron y recogen materiales para el estudio del folklore, atiestan estanterías con colecciones de canciones rusas, epopeyas, leyendas, conjuros, lamentaciones; analizan la mitología rusa, sus rituales, sus bodas y sus funerales; se afligen por el pueblo, se acercan a la gente, consuman esperanzas y decepciones; al final, se pierden, se dirigen a la perdición y mueren de hambre por la causa del pueblo. Es

⁶³³ Del poema de Tiútchev, *Las pobres aldeas*.

posible que al final, *incluso comprendan el alma del Pueblo* pero, ¿de qué manera?

Comprenderlo todo y llegar a amar todo, incluso lo antagónico, incluso aquello que requiere renunciar a lo más querido para uno mismo, ¿no significa acaso que nada se entendió y nada se llegó a amar?

Esto por el lado de la Intelligentsia. Es imposible afirmar que se quedaron siempre de brazos cruzados. Dedicaron voluntad, corazón y mente al estudio del pueblo. Por otro lado, esa fácil sonrisa irónica, ese silencio propio de alguien “suyo en la mente”, ese agradecimiento por las “enseñanzas” y esas disculpas por la “ignorancia” que sienten “por el momento”. ¿Es terrible pereza y terrible sueño, como siempre nos pareció, o es el lento despertar de un gigante, como nos empieza a parecer cada vez más a menudo? Despertar que lleva una sonrisa irónica en los labios. Los intelectuales no sonríen así a pesar de que conocen, al parecer, todo tipo de sonrisas. Frente a la sonrisa del campesino, que nada se parece a la ironía que aprendimos de Heine y el judaísmo, o a la risa entre lágrimas de Gógol, o a la carcajada de Soloviov, muere instantáneamente nuestra sonrisa, nos llenamos de terror y nos sentimos “fuera de nosotros mismos”.

¿Es realmente todo así como yo lo digo? ¿No es un invento o una creación de la ociosa imaginación esta terrible división? A veces lo dudamos pero al parecer es realmente así: realmente existen no sólo dos conceptos sino dos realidades – Pueblo e Intelligentsia – medio millón por un lado y algunos cientos de miles por el otro lado; personas que no se comprenden las unas a las otras en lo más esencial. Entre los cientos de miles sucede una apurada fermentación, incesantes cambios de tendencias, de humores, de banderas de combate. Sobre las ciudades hay un rumor que no logran captar ni los oídos expertos; tal rumor era el mismo que había sobre el campo de los tártaros la noche antes de la batalla de Kulikovo⁶³⁴ según cuenta la leyenda. El crujir de innumerables carretas a orillas del río Nepriadva, el gemido humano y, sobre el brumoso río, el inquietante salpicar y chillar de los gansos y cisnes. Entre decenas de millones reinan supuestamente el sueño y el silencio pero, también sobre el campo de Dimitri Donskói había silencio. Sin embargo, el comandante Bobrok comenzó a llorar al pegar la oreja a la tierra y escuchar cómo lloraba desconsoladamente la viuda y cómo la madre luchaba contra la partida del hijo. Sobre el campo ruso resplandecían los primeros relámpagos de una lejana y funesta tormenta.

⁶³⁴ Batalla de Kulíkov. 8 de septiembre de 1380 entre los tártaros y los rusos. Terminó con la victoria rusa al mando del príncipe de Moscú, Dimitri Donskói.

Hay entre los dos campos – entre Pueblo e Intelligentsia – cierta frontera en la cual coinciden y llegan a acuerdos. Tal frontera conectora no existió entre los rusos y los tártaros, entre dos campos claramente antagónicos. Sin embargo, ¡cuán delgada es esta frontera actual entre dos campos antagónicos en secreto! ¡Qué extraña y poco común convergencia existe entre ellos! ¿Qué tribu, dialecto o clase social no está representada aquí? Coinciden el obrero, el secretario, el vagabundo y el campesino con el escritor, el funcionario público, el burócrata y el revolucionario. Pero en la delgada frontera, como usualmente sucede, ambos campos no se miran y no quieren conocerse el uno al otro y, como usualmente sucede, aquel que desea la paz y llegar a acuerdos, tanto la mayoría del Pueblo como la mayoría de la Intelligentsia lo tratan como a los traidores y los desertores.

¿No es igual de delgada esta frontera que el brumoso riachuelo Nepriadva? La noche antes de la batalla serpenteaba transparente entre ambos campos; la noche después de la batalla y las siete noches consecutivas, corría rojo por la sangre de rusos y tártaros. En la delgada y conciliadora frontera entre el Pueblo y la Intelligentsia aparecen de vez en cuando grandes hombres y grandes hechos. Dichos hombres y dichos hechos siempre atestiguan que la enemistad es eterna, que la pregunta sobre la convergencia no es una pregunta conceptual sino práctica, que para resolverla es necesario algún camino particular aún desconocido para nosotros. Las personas que provienen del pueblo y muestran un profundo espíritu propio se encuentran de inmediato hostiles a nosotros, hostiles porque son incomprendidos en lo más profundo.

Lomonosov⁶³⁵, como es bien sabido, fue en su tiempo detestado y perseguido por sus colegas académicos; los poetas populares nos parecen entretenidas curiosidades; los principios del eslavofilismo que poseen un profundo apoyo en el Pueblo, siempre fueron fatídicas desventajas para los principios de la Intelligentsia; tenía razón Samarin⁶³⁶ cuando escribió a Aksákov⁶³⁷ sobre la “impenetrable frontera” existente entre los Eslavófilos y los Occidentalistas. Ante nuestros ojos la intelligentsia permitió que Dostoievski muriera en la miseria y se comportaron con un considerable odio encubierto contra Mendeléyev⁶³⁸.

Según ellos tuvieron razón, entre nosotros y ellos había una “impenetrable frontera” (en palabras de Pushkin), que define la tragedia de Rusia. Esta tragedia en los últimos tiempos se

⁶³⁵ Mijaíl Lomonosov. 1711-1765. Científico y poeta. La Universidad Estatal de Moscú lleva su nombre desde 1940.

⁶³⁶ Yuri Samarin. 1819-1876. Filósofo hegeliano convertido al eslavofilismo por Aksakov. Participó en posibilitar la emancipación de los siervos en 1861.

⁶³⁷ Constantin Aksakov. 1817-1860. Lingüista, poeta y crítico literario, de los primeros y más notables eslavófilos.

⁶³⁸ Dimitri Mendeléyev. 1834-1907. Químico, creador de la Tabla Periódica.

volvió aparente de manera aguda en dos irreconciliables principios: el de Mendeléyev y el de Tolstói. Dicha oposición es mucho más aguda e inquietante que la oposición entre Tolstói y Dostoievski mencionada por Merezhkovski⁶³⁹.

La última aparición memorable en la frontera conectora entre el Pueblo y la Intelligentsia fue la aparición de Máximo Gorki. Una vez más él confirma que lo que él ama y la forma en la que ama son terribles e incomprensibles para la Intelligentsia. Su amor es Rusia, la cual amamos nosotros también pero con un amor distinto e incomprensible. Sus héroes, en los cuales vive su amor, son ajenos a nosotros. Éstas personas silenciosas, “suyas en la mente”, con sonrisa irónica nos son supuestamente desconocidos. Gorki en espíritu no es un intelectual, “nosotros” amamos lo mismo, pero con un amor diferente y frente al pernicioso veneno de “nuestro” amor, él tiene un antídoto: “sangre buena”.

El discurso de Baronov, predominantemente “literario”, habla sobre la obligación de no deificar al pueblo. Pienso que pocas personas lo han deificado, nosotros no somos salvajes para crear una deidad de lo desconocido y temido. Hace mucho que no nos inclinamos ante el pueblo, pero aún así no podemos ni repudiar ni renunciar al pueblo ya que desde tiempos inmemorables hemos estrechado hacia él nuestro amor y nuestros pensamientos.

¿Qué hacer entonces?⁶⁴⁰

“No se debe deificar al pueblo sino trabajar con ellos, sacarlos (sobre todo y por supuesto, sacarlos de ellos mismos), del cadavérico pantano panruso” – dice Baronov. Ésta es la única parte extra-literaria de su ponencia. Nunca indica las vías y métodos de acción para lograrlo. Si dichas vías las busca la literatura rusa, no hay posibilidad de que las indique un solo hombre.

Es necesario amar a Rusia, es necesario “viajar por Rusia”, escribió Gógol antes de morir. “¿Cómo empezar a amar a tus hermanos? ¿Cómo empezar a amar al prójimo? El alma quiere amar algo hermoso pero la gente pobre es imperfecta, entre ellos hay poco de hermoso. ¿Cómo hacer esto entonces? Agradezca a Dios antes que nada por ser ruso. Al ruso se le abre ahora este camino, este camino es la misma Rusia. Si sólo los rusos amaran Rusia – amaran todo lo que hay en Rusia⁶⁴¹. En este amor nos guía ahora Dios mismo. Sin las

⁶³⁹ Dimitri Merezhkovski. 1866-1941. Escritor y crítico literario. Uno de los primeros simbolistas, esposo de Zinaida Gippius, escritora y poeta de las primeras simbolistas.

⁶⁴⁰ Un guiño al lector que hace referencia a la obra titulada *¿Qué hacer?* de Nicolái Chernishevski de 1862 que inspiró a muchos revolucionarios rusos.

⁶⁴¹ Cita de Gógol

enfermedades ni los sufrimientos que se acumulan dentro de ella, y de las cuales tenemos la culpa nosotros mismos, no empezaremos a sentir, ninguno de nosotros, compasión hacia ella. Y la compasión es ya el principio del amor”... “¡Nuestro monasterio es Rusia! Vístase usted mismo en la mente con el manto negro y renuncie a usted mismo pero no a la voluntad de Rusia, camínela activamente. Ella ahora llama a sus hijos aún más fuerte que antes. Le duele el alma y resuena el grito de su enfermedad. ¡Amigo mío, o usted tiene un corazón insensible o usted no sabe lo que es Rusia para un ruso!”.

¿Entendió estas palabras el intelectual? No, le parecen *delirios de moribundo*, apelando al mismo grito histérico e insultante que chilló Belinski⁶⁴², “padre de la intelligentsia rusa”, a Gógol. Tampoco comprendemos las palabras de la compasión como principio del amor, del amor que conduce hacia Dios, que Rusia es un monasterio en el cual es necesario “renunciar a uno mismo para sí mismo”⁶⁴³. No comprendemos porque ya no conocemos ese amor que nace de la compasión, porque la pregunta sobre Dios parece “la pregunta menos interesante de nuestros días” como escribió Merezhkovski; y porque, para “renunciar a uno mismo”, para renunciar a lo más querido y personal, es necesario saber en nombre de qué se hace esto. En cualquier caso, esto último fue incomprensible para el “hombre del siglo diecinueve” para el cual escribió Gógol y es aún más incomprensible para el hombre del siglo veinte frente al cual se presenta sólo “una gigantesca forma de aburrimiento que alcanza cada día un inmensurable crecimiento”... “más y más dura se hace la vida... todo está sordo, hay tumbas en todas partes” (Gógol).

¿Realmente es infranqueable la frontera que separa a la Intelligentsia de Rusia? Aún existe tal aduana, la intelligentsia está condenada a deambular, moverse y girar en un círculo vicioso, no tienen razón para renunciar a ellos mismos mientras no crean que tal renuncia es una directa demanda vital. No sólo renunciar les es imposible sino que incluso, es posible afirmar sus debilidades, debilidades que llegan al punto del suicidio. ¿Qué puedo yo objetar a la persona que se dirige al suicidio por demandas de individualismo, de eudemonismo y estética, o por la más común de las demandas: la desolación y la melancolía, si yo mismo amo la estética, el individualismo y la desolación, en pocas palabras, si yo mismo soy un intelectual; si en mí mismo no hay nada que ame más que mi propio enamoramiento

⁶⁴² Visarión Belinski. 1811-1848. Crítico literario considerado occidentalista.

⁶⁴³ Juan 12:20. Jesús respondió: “Si el grano de trigo que cae en la tierra no muere, queda infecundo; pero si muere produce mucho fruto. El que ama su vida la perderá y el que odia su vida en este mundo la conservará para la vida eterna. El que quiera ponerse a mi servicio que me siga, y donde esté yo, ahí estará también mi servidor. A quien me sirva, mi Padre lo honrará.”

individualista y mi propia melancolía que como sombra sigue siempre y persistentemente a dicho enamoramiento?

Las personas intelectuales que se salvan por los principios positivos de la ciencia, por las actividades públicas o por las artes, son cada vez menos; lo observamos y escuchamos sobre ello cada día. Naturalmente, sobre esto no hay nada que hacer; es necesario un principio de orden superior. Como no existe, se intercambia por todo tipo de revueltas y desordenes que van desde una vulgar “negación de Dios” de los decadentes hasta las imperceptibles y abiertas humillaciones de sí mismos: libertinaje, borracheras, suicidio en todas las formas. En el Pueblo no hay nada semejante. La persona que se condena ella misma a una sola de las mencionadas características, se excluye por sí misma del elemento del pueblo, permanece “intelectual” en espíritu. El alma del Pueblo se opone a semejantes características repugnantes. Si la Intelligentsia se impregna cada vez más de “voluntad de morir”, entonces el Pueblo desde tiempos inmemorables lleva en sí mismo la “voluntad de vivir”. Claramente en este caso, el incrédulo se arroja hacia el Pueblo y busca en ellos fuerza vital simplemente por instinto de auto-preservación; se arroja y se encuentra con la sonrisa irónica y el silencio, con el desprecio y la lástima condescendiente, con la “impenetrable frontera”; y es posible que incluso, con algo más terrible e inesperado.

A Gógol y a muchos otros escritores rusos les gustaba imaginar a Rusia como la personificación del silencio y del sueño, pero este sueño termina, el silencio cambia por un rumor distante y creciente, un rumor que en nada se parece al híbrido rumor de las ciudades. Gógol también se imaginaba Rusia como una troika voladora⁶⁴⁴: “Rusia, ¿a dónde te diriges? ¡Respóndeme!”. Pero no hay respuesta, sólo “el maravilloso tintineo” penetrante de la campanilla.

Dicho rumor que crece tan rápido que cada año lo escuchamos más y más claro, es “el maravilloso tintineo” de la campanilla de la troika. ¿Si es la troika la que alrededor “truenas y se convierte en viento que rompe el aire”, vuela directo hacia nosotros? Arrojarlos al pueblo es arrojarlos directamente bajo las cuchillas de la frenética troika, al seguro naufragio.

¿Para qué visitamos cada vez más seguido dos sentimientos: el auto-olvido placentero y el auto-olvido melancólico, desolado y apático? Pronto no habrá lugar para sentimientos

⁶⁴⁴ La troika se considera el símbolo ruso, es un trineo jalado por tres caballos, el del centro siendo el más importante ya que se considera la locomotora. Se compara normalmente a la troika con un pájaro en vuelo (debido a la velocidad con la que se puede llegar a desplazar) y, también en ocasiones con un instrumento musical ya que lo equivalente a la bocina moderna en la troika eran unas campanillas. Se refiere al pasaje final de la primera parte de *Almas Muertas*.

distintos. ¿No es por esto que alrededor predomina ya la obscuridad? Cada uno de estos miles aún no siente a otro, se siente sólo a él mismo. Puede ser que ya se imagine que tal obscuridad sucede, como en los sueños de terror y en las pesadillas, porque sobre nosotros cuelga el velludo pecho del caballo de la troika que se prepara para descender sus pesados cascos.

Noviembre, 1908.

Alexander Blok

Intelligentsia y Revolución

“Rusia se hunde”, “Rusia no existe más”, “Memoria eterna a Rusia” escucho a mi alrededor. Pero frente a mi está la Rusia que han visto en sueños terribles y proféticos nuestros grandes escritores. Ahí está Petersburgo como la vio Dostoievski; Rusia, a la cual Gógol llamó troika voladora. Rusia es una tormenta. La democracia llega “cargada de tormentas” dice Carlyle⁶⁴⁵. Rusia está destinada a sufrir tormentos, humillaciones y separaciones, pero saldrá de éstas humillaciones nueva, y como nueva, será grandiosa.

En la corriente de pensamientos y sentimientos que me embargaron hace una década, había sentimientos mezclados hacia Rusia: angustia, miedo, arrepentimiento y esperanza. Fue un tiempo en que el gobierno del zar, por última vez, logró lo que quería: Witte⁶⁴⁶ y Durnovó⁶⁴⁷ doblaron la cuerda de la revolución. Stolypin⁶⁴⁸ amarró fuerte la cuerda alrededor de su nerviosa mano de noble. La mano de Stolypin se debilitó. Cuando no existió este último noble, el poder, en palabras de una persona distinguida, pasó a manos de “los jornaleros”, después, la cuerda se soltó y cayó por sí misma.

Todo esto sucedió durante algunos años, pero esos pocos años pesan sobre los hombros

⁶⁴⁵ Carlyle, Thomas. 1795-1881. Filósofo, escritor e historiador escocés.

⁶⁴⁶ Witte, Serguei. 1849-1915. Ministro de Hacienda y Primer Ministro bajo el gobierno de los últimos dos zares de Rusia. Autor del “Manifiesto de Octubre” de 1905 que es considerado el precursor de la Constitución

⁶⁴⁷ Durnovó, Piotr. 1845-1915. Ministro del Interior bajo el último gobierno zarista.

⁶⁴⁸ Stolypin, Piotr. 1862-1911. Ministro de Asuntos internos en la Rusia zarista, pro-monárquico.

como una larga noche de insomnio llena de fantasmas: Rasputín⁶⁴⁹ por todos lados, Azei⁶⁵⁰ expuestos y no expuestos, y al final los años de la masacre europea. Pareció por un minuto que ella limpiaría el aire, nos pareció a nosotros, personas excesivamente sensibles. En realidad, ella se convirtió en digna de una corona de mentiras, porquerías y abominaciones en las cuales se bañó nuestra patria.

¿Qué es la guerra?

Pantanos, pantanos, pantanos, cubiertos de hierba o de nieve. Sobre el oeste, el triste proyector alemán busca noche tras noche. En los días soleados aparecen los Fokker⁶⁵¹ alemanes, con obstinación vuelan una y otra vez sobre la misma senda. Exactamente en el mismo trozo de cielo, como si pudieran gastar y ensuciar la senda; alrededor de él se dispersa la niebla blanca, gris, rojiza – esto es, aunque nosotros le disparemos, casi nunca atinamos, y lo mismo los alemanes a nosotros – el Fokker duda, titubea, pero intenta mantener su sucia ruta.

Ocasionalmente y de manera metódica, tira una bomba; esto significa que el lugar al que quería atinar ha sido agujereado en el mapa por decenas de manos de oficiales alemanes. La bomba cae a veces sobre un cementerio, a veces sobre un rebaño de animales, a veces sobre un grupo de personas, y a veces, claro, en un pantano. Son miles de rublos del pueblo en el pantano.

La gente observa todo esto muriéndose de aburrimiento, desapareciendo de ociosidad; toda la suciedad de pre-guerra de los apartamentos ya se ha desplazado a las trincheras: la infidelidad, el alcoholismo, las peleas, los chismes. Europa se ha vuelto loca: lo mejor de la humanidad, lo mejor de la intelligentsia sentados sobre el pantano por años, sentados con una convicción – ¿no es esto un símbolo? – sobre la delgada línea que se llama “frente”.

Las personas son diminutas, la tierra es enorme. Es insensatez cómo se percibe la guerra mundial: un pequeño pedazo de tierra, los lindes del bosque, un claro para apilar cientos de cadáveres de personas y de caballos. ¡Y cuántos pueden caber en un pequeño hoyo que pronto se cubrirá de hierba o sobre el que caerá nieve! Esta es una de las razones palpables por las que la “gran guerra europea” es tan miserable.

Es difícil decir qué es lo más nauseabundo: el derramamiento de sangre o la ociosidad

⁶⁴⁹ Rasputín, Grigori. 1869-1916. Místico y consejero real bajo el gobierno de Nicolás II. Al ser un personaje tan cercano a la

zarina de origen alemán, se sospechaba que tramaban traiciones a la patria.

⁶⁵⁰ Azei, Yevno. 1869-1918. Agente de la policía zarista infiltrado en el movimiento revolucionario, particularmente en el Partido Social Revolucionario.

⁶⁵¹ Avión de caza alemán de la Primera Guerra Mundial.

como aburrimiento o trivialidad. El nombre de ambos es “gran guerra”, “guerra nacional”, “guerra para la liberación del pueblo oprimido”, ¿o cuál otro? No, bajo estos signos nadie será liberado. Bajo el yugo del lodo y la abominación de la desolación, bajo el peso del loco aburrimiento y la insensata ociosidad, las personas de alguna manera han desaparecido, se han silenciado y “salido de sí mismas” sentadas bajo gorros a los que gradualmente se les sacó el aire. Fue entonces cuando de verdad se mostró lo zafio de la humanidad y particularmente de los patriotas rusos.

El torrente de premoniciones que se hizo famoso sobre algunos de nosotros entre las dos revoluciones se debilitó, se detuvo, se fue a algún sitio bajo la tierra. Pienso que no soy el único que sintió enfermedad y melancolía durante los años de 1909 a 1916. Ahora, cuando todo el aire de Europa cambió con la revolución rusa, comenzado con el “idilio sin-sangre” de los días de febrero y que crece sin parar y amenazadoramente, parece a veces, como si aquellos viejos y distantes años no fueran tan recientes. Y el torrente se fue bajo la tierra y fluyó en silencio en las profundidades y la obscuridad, y está aquí de nuevo ruidoso, el ruido de la nueva música.

Amamos estas disonancias, estos rugidos, estos tintineos, estas transiciones no esperadas... en la orquesta. Pero si de verdad las amáramos y no sólo cosquilleáramos sus nervios en las concurridas salas de teatro después de la comida, deberíamos escuchar y amar los mismos sonidos ahora, cuando provienen de la orquesta del mundo, si escucháramos y entenderíamos que son los mismos, son todos los mismos. Ya que la música no es un juego. Es una bestia quien cree que la música es un juego y se conduce a sí mismo ahora como bestia: ¡temblando, arrastrándose y cuidándose a sí mismo!

Nosotros los rusos sobrevivimos a una época que tiene no pocas diferencias con las grandiosas. Recordemos las palabras de Tiútchev:

bendito es aquel que visitó este mundo
en sus minutos decisivos,
en su llamado grandioso,
como interlocutor en el banquete,
ha asistido a los mejores espectáculos...

No es asunto del artista examinar cómo se cumple lo que está siendo planeado, sino cuidar si se cumple o no. Para el artista, todo lo común, lo cotidiano, cambia rápidamente, encuentra su propia expresión sólo cuando se ha esfumado de la vida. Aquellos de entre nosotros que sobrevivamos, aquellos que no “serán aplastados al instante por el ruidoso

torbellino”, serán los dueños de incalculables tesoros espirituales. Para dominarlos, es probable que sólo pueda un nuevo genio, el Arión de Pushkin: “él lanzará las olas a tierra”, cantará “los viejos himnos” y “sus ropas húmedas” secará “bajo el sol, sobre una roca”. Los asuntos del artista, la obligación del artista, es ver qué está siendo planeado, escuchar la música que resuena en el “aire cortado por el viento”.

¿Y qué está siendo planeado?

Rehacerlo todo. Organizarlo de tal forma que todo sea nuevo para que nuestra falsa, sucia, aburrida, deformada vida se vuelva verdadera, limpia, alegre y hermosa. Cuando estos planes⁶⁵², que desde siempre han merodeado el alma humana, el alma del pueblo, rompen los grilletes de las cadenas y se arrojan al tempestuoso torrente, rompen completamente el dique esparciendo los excesos sobre la orilla, se llama revolución. En menor grado, más moderado, más baja corriente, se llama motín, revuelta, rebelión. Y *esto*, se llama revolución.

Ella es muy afín a la naturaleza. Pena para todos aquellos que piensan que encuentran en la revolución sólo el cumplimiento de sus sueños por muy elevados y nobles que puedan ser. La revolución, como un torbellino en la tormenta, como una ventisca de nieve, siempre trae algo nuevo e inesperado, cruelmente defrauda a muchos, fácilmente tuerce en su vorágine a quien era digno, frecuentemente lleva a tierra firme a quien no lo merece. Pero su particularidad es que ello no cambia la principal dirección del torrente, ni el terrible y ensordecedor ruido que proviene de la corriente. Este ruido, de cualquier modo, siempre es sobre lo grandioso.

La amplitud de la revolución rusa desea abarcar todo el mundo – no puede desear menos la verdadera revolución, que se cumpla este deseo o no, no nos concierne adivinar. Ella tiene la esperanza de levantar un ciclón mundial que lleve a los países cubiertos de nieve un aire templado y el suave aroma de los naranjales, que humedezca las estepas del sur quemadas por el sol y las refresque con la lluvia del norte. “Paz y fraternidad a la gente” es el signo bajo el cual sucede la revolución rusa. Es lo que ruge en su corriente. Esta es la música que debe ser escuchada por aquel que tenga oídos⁶⁵³.

Los artistas rusos tuvieron suficientes “premoniciones y presagios” sólo para esperar de Rusia precisamente este destino. Ellos nunca dudaron que Rusia es un enorme barco destinado a grandes viajes. Ellos, como el alma del pueblo, se nutrieron de las premoniciones

⁶⁵² La palabra que utiliza el poeta en ruso puede significar planes, intenciones o creaciones artísticas.

⁶⁵³ Evangelio según San Mateo 13.9: “el que tenga oídos para oír, oiga”. *Parábola del sembrador* que introduce *El propósito de las parábolas*.

y presagios, nunca distinguieron prudencia, moderación, precisión: “todo, todo lo que el naufragio amenazaba”, escondía para ellos “un inexplicable deleite” (Pushkin). El sentimiento de malestar, de desconocimiento del día de mañana, los acompañaba a todas partes. Para ellos como para el pueblo, su más profundo sueño era *todo o nada*. Ellos sabían sólo pensar en la belleza, aunque “la belleza sea difícil” como enseñó Platón.

Los grandes artistas rusos: Pushkin, Gógol, Dostoievski, Tolstói, se sumergieron en la obscuridad, pero tenían la fuerza para estar y merodear en esa obscuridad porque creían en la luz. Conocían la luz. Cada uno de ellos, como todo el pueblo, desde su corazón, rechinaba los dientes en la obscuridad con desesperación y a menudo con malicia. Pero ellos sabían que tarde o temprano, *todo será como nuevo*, porque *la vida es hermosa*.

La vida es hermosa. ¿Para qué vive el campesino o la persona que secretamente no cree en nada o aquellos desengañados de la vida que viven “de limosnas”, “de la caridad”? Para aquel que piense que la vida “no es particularmente mala pero tampoco buena” o “todo va por su propio camino”: el camino es la revolución. Estas personas, en general pobres e imperfectas dan sólo a Dios para procrear su siglo tal cual, desviarse de la sociedad y del Estado, se protegen unos a otros con murallas de derechos y obligaciones, leyes que condicionan, relaciones condicionadas... Estos pensamientos no se sostienen, y para quienes así piensan, en efecto, la vida no se sostiene. Morir es fácil, es posible morir sin dolores. Ahora en Rusia, como nunca, se puede incluso morir sin el pope, el pope no se ofenderá por un soborno para leer en el funeral... La vida se sostiene solo para mostrar las inmensas aspiraciones de la vida: todo o nada, espera lo inesperado, no creas en lo “que no existe en este mundo” sino en lo que tiene que existir en este mundo, incluso si ello no existe o falta mucho para que exista. Pero la vida nos lo dará, porque *la vida es bella*.

La fatal fatiga se reemplaza por el vigor animal. Después del profundo sueño se aproxima un frescor que limpia los pensamientos del sueño, en medio de la luz del día parecen estúpidos tales pensamientos. Miente el día luminoso. Es necesario conocer de dónde provienen tales pensamientos. Es necesario comprender ahora, que el pueblo ruso, como «Iván el idiota», acaba de salir de la cama y que sus pensamientos para sus hermanos mayores, si no son hostiles y estúpidos, poseen una gran fuerza creadora.

¿Por qué la Constituyente? (a propósito, esto no es nada ofensivo. Entre los campesinos existe el clásico “potrebilka”⁶⁵⁴)

⁶⁵⁴ ¿Potrebilka?

Porque nosotros mismos intentamos decidir sobre “las agitaciones electorales”, nosotros mismos juzgamos a los oficiales por “abusos” frente a tales agitaciones. Porque los países más civilizados – Estados Unidos, Francia – ahora se ahogan en elecciones fraudulentas, elecciones compradas. Porque – yo estúpidamente – quiero controlarlo todo, quiero todo por mí mismo, no deseo que me “representen” – en esto hay una gran fuerza vital: la fuerza del incrédulo Tomás⁶⁵⁵. Porque nunca en la sala de columnas se ha escuchado la voz de trompetas de un alto personaje: “el proyecto de tal ley se rechaza en la trigésimo novena lectura”. En esta voz de trompeta habrá un poco de torpeza, un poco de pesadilla, tal tremendo bostezo, “una sociedad organizada”, tal horror sin nombre que de nuevo y de nuevo el más sensible, el más musical de nosotros (rusos, franceses, alemanes, todos igualmente) nos arrojaremos al “individualismo”, “escaparemos de la sociedad” en la sorda y solitaria noche. Porque al final, sólo Dios sabe cómo eligió, quién eligió y dónde eligió a la Rusia iletrada del día de hoy. Rusia a la que le es imposible hacer entender que la Asamblea Constituyente no es el zar.

¿Por qué “abajo los tribunales”?

Porque existen tomos de “códigos” y tomos de “clarificaciones”, porque el juez tiene la palabra final, y entre él y el “abogado” noble interpretan los “delitos”; suceden “debates judiciales”, suceden sobre la miserable cabeza del *rufián*. El rufián es sólo un rufián, sí pecó, sí perdió el alma; le queda una maldición o unas lágrimas de penitencia: escapar o trabajos forzados; si sólo pudiera ser fuera de la vista. ¿Qué más podría caer sobre él, la peste y las burlas?

Dostoievski describió al abogado liberal. Dostoievski durante su vida fue perseguido, y después de muerto lo llamaron el cantante de “los humillados y ofendidos”. Tolstói también describió lo que yo digo. ¿Quién pone un enrejado alrededor de la tumba de este excéntrico? ¿Quién ahora vocifera sobre cómo no “profanar” esta tumba? ¿Y cómo saber si a Lev Nikoláevich le alegraría si sobre su tumba se escupiera y se tiraran colillas de cigarro? No particularmente escupitajos, dioses y enrejados.

¿Por qué agujerear antiguas catedrales?

Porque por cien años aquí el pope engordó, eructó, aceptó sobornos y comerció con vodka.

¿Por qué dañar las haciendas señoriales tan amadas?

⁶⁵⁵ Tomás es uno de los doce apóstoles quien dudó que Cristo resucitaría.

Porque ahí violaron y azotaron muchachas, si no el dueño entonces el vecino.

¿Por qué tirar parques centenarios?

Porque por cien años sobre los esparcidos arces los nobles exhibieron su poder poniendo delante de la nariz del pobre el bolso, y del tonto, su educación.

Es así.

Yo sé lo que digo. Este caballo no dará la vuelta. Ignorarlo no es una posibilidad. Y sin embargo, lo ignoran. Yo no dudo de la nobleza de nadie ni de la pérdida de nadie. Pero ante el pasado ¿nosotros respondimos? Nosotros somos eslabones de una sola cadena. ¿O es que sobre nosotros no pesan los pecados de los padres? Si no sienten esto todos, al menos deben sentirlo “los mejores”. No se preocupen. ¿Es posible perder un grano de lo verdaderamente valioso? Amamos poco si temimos al amado. “El amor perfecto ahuyenta el miedo”. No teman ante la destrucción del Kremlin, de los palacios, las pinturas y los libros. Hay que protegerlos para el pueblo, pero perderlos no es una pérdida total para el pueblo. Un palacio que es destruible no es un palacio. Un Kremlin que puede desaparecer de la faz de la tierra, no es un kremlin. Un zar que por sí mismo ha caído del trono, no es un zar. El Kremlin para nosotros está en el corazón, el zar en la mente. Las formas eternas se revelan ante nuestros ojos, fallan sólo si fallan el corazón y la mente.

¿Y qué pensaban ustedes?

¿Que la revolución es un idilio? ¿Que al construirse no destruye nada en su camino? ¿Que el pueblo era un buen niño? ¿Que cientos de ordinarios rufianes, provocadores, centurias negras, cálidas manos amables, no intentarían hacerse de todo lo que está mal puesto? ¿Y al final, que “sin-sangre” e “indoloro” se resolvería un siglo de conflictos entre “negro” y “blanco”, entre “educados” y “sin educación”, entre intelligentsia y pueblo? ¿No son ustedes ahora a quien hay que despertar de “siglos de sueño”? ¿No deben ahora ustedes gritar: “Noli tangere circulos meos”⁶⁵⁶? Ustedes amaron poco, y ustedes tienen mucha responsabilidad, más que nadie. Entre ustedes no hubo este sonido de cristal, esta música del amor, ustedes insultaron al artista – dejemos de lado al artista –, pero a través de él, ustedes insultaron el alma misma del pueblo. El amor hace milagros y la música hechiza a las fieras. Y ustedes – todos nosotros – vivimos sin música y sin amor. Es mejor permanecer

⁶⁵⁶ Literalmente: “No toquen mis círculos”, que quiere decir que no distraigan sus cálculos; fue la última frase de Arquímedes a los soldados romanos antes de ser asesinado.

ahora en silencio si no hay música, si no se escucha la música. Todo, excepto la música, todo lo que no tiene música, cualquier “materia seca”, ahora sólo despertará y enojará a la fiera. Ahora, sin música es imposible alcanzar a tocar a la humanidad.

Y los mejores hombres afirman: “estamos decepcionados de nuestro pueblo”. Los mejores hombres maldicen, resoplan, se enfurecen, no ven nada a su alrededor más que agresión y brutalidad – y la humanidad está ahí, al lado. Los mejores hombres incluso dicen: “no hay revolución y no la hubo”. Quienes no encontraban lugar del odio al “zarismo”, se preparan para arrojar de nuevo a sus brazos sólo para olvidar lo que está sucediendo ahora. Los “derrotistas” de ayer doblan los brazos frente a la “dominación alemana”. Los “internacionalistas” de ayer se lamentan por la “santa Rusia”. Los ateístas de nacimiento se preparan para encender velas rezando para vencer al enemigo externo e interno.

No sé qué es más terrible: ¿el gallo rojo y el linchamiento por un lado o esta opresiva amusicalidad por el otro⁶⁵⁷?

Yo me dirijo a la “intelligentsia”, no a la “burguesía”. En ellos no hay ninguna música excepto el fortepiano⁶⁵⁸, no hay sueños. Para ellos todo es muy sencillo: “en el futuro cercano nosotros estaremos a cargo”, volverá “el orden” y todo será como antes. El deber civil consiste en proteger los bienes y el pellejo. El proletariado son “villanos”, la palabra “camarada” es injuriosa. El que se salvó, ya pasó el día: es posible reírse de los tontos que piensan que toda Europa se agita, lleno el estómago, conseguir tomar en algún lado un pedazo de sobras. Con ellos no hay que discutir porque sus asuntos son indiscutibles, son asuntos del estómago. Pero ellos son personas “iluminadas a medias” o completamente “no iluminadas”. Ellos escucharon sólo lo que les gruñeron en la casa y en la escuela. Uno se pregunta, ¿qué les gruñeron?:

En la familia: “Obedece a papa y mamá”, “Ahorra dinero para la vejez”, “Aprende, hija, a tocar el piano, pronto tendrás que casarte”, “No juegues, hijo, con niños de la calle porque descreditas a tus padres y no rompas el abrigo”.

En la Primaria: “Obedece a tu tutor y honra al director”, “Informa sobre los niños malos”, “Recibe buenas notas”, “Sé el primero en la clase”, “Sé servicial y oficioso”, “Sobre todo, en la clase de religión”.

En la Escuela media: “Pushkin es nuestro orgullo nacional”, “Pushkin adoró al zar”,

⁶⁵⁷ El gallo rojo es el Pueblo y la a-musicalidad es la Intelligentsia.

⁶⁵⁸ Mención de un instrumento – individualismo – que va en contra de la orquesta – colectivo –.

“Ama al zar y a tu tierra”, “Si no te confiesas y tomas la comunión, llamaremos a tus padres y bajarás en conducta”, “Observa a tus compañeros que no lean libros prohibidos”, “Mira a la hermosa sirvienta”.

En la Universidad: “Ustedes son la sal de la tierra”, “La existencia de Dios es imposible de probar”, “La humanidad se mueve hacia el progreso y Pushkin cantaba a las piernas de mujeres”, “Son muy jóvenes para participar en política”, “Hazle la higa al zar desde el bolsillo”, “Observa quién habló en las reuniones”.

En la Administración pública: “El enemigo interno es el estudiante”, “La moza no está de mal ver”⁶⁵⁹, “Yo te enseño cómo discutir”, “Hoy vuelve su Excelencia, estén todos en su lugar”, “Observe a Ivanov⁶⁶⁰ e infórmeme”.

¿Qué se puede pedir de quien religiosamente escuchó todo esto y lo creyó todo? ¿Los intelectuales al parecer, revaloraron estos valores? ¿Tuvieron que escuchar otras palabras? ¿Se iluminaron con la ciencia, el arte y la literatura? ¿Bebieron de las fuentes no sólo contaminadas, sino también de fuentes transparentes y vertiginosamente profundas, donde mirar es peligroso y donde el agua canta canciones no escuchadas por oídos no iniciados?

Para la burguesía el suelo bajo sus pies está determinado, como para los cerdos, es estiércol: la familia, la fortuna, el cargo oficial, el orden, el rango, Dios en el ícono y el zar en el trono. Quitas esto y todo se evapora (vuela hacia arriba). Para el intelectual, como él siempre se jactó, ese suelo nunca ha existido. Sus valores son inmateriales. Su zar solo puede desaparecer si desaparece su cabeza. La habilidad, el conocimiento, los métodos, las destrezas, los talentos, son bienes nómadas y alados. Nosotros somos trotamundos, sin familias, sin ceremonias, pobres, ¿qué tenemos que perder?

Vergüenza deben ahora sentir, sonrín maliciosamente, lloran, se tuercen las manos, gimen por Rusia sobre la que vuela el ciclón de la revolución. ¿Entonces ellos cortaron esta rama donde ahora se sientan? Su posición es lamentable: con toda la voluptuosa malicia juntaron por montones, húmedos por la nieve y la lluvia, maderas, ramas secas, pedazos de tronco, astillas, y cuando las llamas súbitamente se encendieron y se levantaron hacia el cielo – como un estandarte –, corren en círculos y gritan: “¡ay, ay, nos quemamos!”.

Y no hablo de las figuras públicas a los que “la táctica” y “el momento” no les permiten mostrar el alma. Pienso que no pocas personas ahora en Rusia sienten alegría en el alma pero

⁶⁵⁹ A lo largo del ensayo, Blok da varios ejemplos del abuso y maltrato que daba la clase alta a la clase baja.

⁶⁶⁰ Iván es el nombre más utilizado en literatura rusa para referirse a los miembros del Pueblo.

por obligación fruncen el ceño. Hablo de aquellos que no están en la política. De los escritores por ejemplo – si ellos hacen política entonces pecan contra ellos mismos ya que “aquel que comienza muchas cosas, termina pocas”, no hacen políticas y pierden su voz –. Pienso que no sólo su derecho sino también su obligación consiste en ser poco delicados, “sin tacto”, escuchar la gran música del futuro, los sonidos que llenan el aire, y no buscar tonos individuales y notas falsas en el majestuoso rugir y tintinear de la orquesta mundial.

A la intelligentsia rusa, precisamente “se le paró un oso en el oído”⁶⁶¹, miedos mezquinos, palabras mezquinas. ¿No es vergonzoso burlarse de algunas declaraciones iletradas o escritos redactados por alegres pero torpes manos? ¿No es vergonzoso guardar silencio orgullosamente ante las preguntas “estúpidas”? ¿No es vergonzoso pronunciar entre comillas la hermosa palabra “camarada”?

Esto cualquier tendero lo sabe. Esto solo puede enfurecer a las personas y despertar en ellos la fiera. A tal llamado, tal eco. Si consideras a todos rufianes entonces los rufianes vendrán a ti. Ante tus ojos hay cientos de rufianes pero más allá de los ojos hay millones de personas aún “no iluminadas”, aún “en la obscuridad”. Pero la iluminación no la recibirán de ustedes. Entre ellos hay algunos que se han vuelto locos por el linchamiento público, no pueden aguantar la sangre que derramaron en la obscuridad (pues es la propia), hay otros que se dan puñetazos a sí mismos en su desgraciada cabeza. Nosotros somos idiotas, no podemos comprender. También hay en quien aún duerme la fuerza creadora; en el futuro ellos podrán decir las palabras que hace mucho no pronuncia nuestra cansada, rancia y pedante literatura.

La politiquería arrogante es un gran pecado. Cuanto más orgullosa y ofensiva sea la intelligentsia, más horrible y sanguinario será su alrededor. Es terrible y peligroso este elástico, seco e insípido “dogmatismo adogmático” de condimentada y condescendiente cordialidad. Tras la cordialidad hay sangre. El alma atrae a la sangre. Sólo el espíritu puede luchar contra el horror. ¿Con qué bloquear a la cordialidad en el camino a la espiritualidad? Lo bello es difícil. El espíritu es la música. El demonio en otro tiempo ordenó a Sócrates escuchar el espíritu de la música. Con todo su cuerpo, con todo su corazón, con toda su conciencia, escuchen a la Revolución.

9 enero 1918

⁶⁶¹ Expresión rusa que significa “no tener oído para la música”

Vladimir Soloviov

Panmongolismo

¡Panmongolismo! Aunque la palabra es salvaje, acaricia mi oído como un gran heraldo lleno de un destino divino.

Mientras en la corrupta Bizancio se enfriaba el altar divino y renunciaban al Mesías el cura y el príncipe, el pueblo y el rey,

Él levantó del Este a un pueblo desconocido y ajeno, y bajo la pesada mano del destino, la segunda Roma se inclinó bajo las cenizas.

El destino de la derrotada Bizancio no queremos aprender, y todos repiten adulando a Rusia: tú eres la tercera Roma, tú eres la tercera Roma.

¡Que así sea!, la furiosa mano divina aún no agota sus recursos. Se prepara para nuevos ataques, un enjambre de tribus que despiertan.

Desde las aguas de Malasia hasta Altái, los líderes de las islas del este, en la abatida muralla china, han juntado a sus regimientos.

Como innumerables langostas, insaciables como ellas, protegidas por un poder no-terrenal, las tribus caminan hacia el norte.

¡Oh Rusia!, olvida tu gloria pasada, el águila de dos cabezas está saqueada, y niños amarillos se divierten con los restos de tus destrozadas banderas.

Será abatido por el temblor y el miedo, aquel que puede olvidar el legado de amor... la tercera Roma yacerá sobre sus cenizas y una cuarta no habrá.

1 octubre 1894

Alexander Blok

Escitas

Ustedes son millones, nosotros, hordas y hordas y hordas. ¡Intenten meterse con nosotros! Sí, somos escitas, sí somos asiáticos con los ojos inclinados y avariciosos.

Para ustedes es un siglo, para nosotros una hora. Nosotros, como esclavos obedientes, levantamos un escudo entre dos razas enemigas: mongoles y europeos.

Por siglos y siglos su vieja fragua forjó y apagó truenos y avalanchas. Para ustedes fue un salvaje cuento la caída de Lisboa y Mesina.

Por cientos de años miraron al Este, acumulando y destruyendo nuestras perlas. Y ustedes contentos contaron los días, hasta que apuntaron sus cañones hacia nosotros.

Ha llegado la hora. El peligro mueve las alas y cada día nuestro rencor crece, y vendrá el día en que toda traza de su Paestum desaparecerá.

¡Oh, viejo mundo! Aún no has perecido, mientras sufres tu dulce tortura, ven a inclinarte, como Edipo frente al antiguo acertijo de la esfinge.

Rusia es una esfinge. ¡Regocijándose y sufriendo y empapada en sangre negra, te observa y observa y observa con amor y con odio!

Sí, ese amor con el que ama nuestra sangre, hace mucho que ninguno de ustedes ama así, ustedes han olvidado que en el mundo existe ¡un amor que y destruye y quema!

Nosotros amamos todo, el calor de las frías cifras⁶⁶², y el regalo de las visiones divinas.

Nosotros comprendemos todo, el agudo sentido gálico y el sombrío genio alemán.

Nosotros recordamos todo, las infernales calles parisinas y los vientos venecianos, el aroma distante de los limoneros y las torres humeantes de Colonia.

Nosotros amamos la carne, su sabor y color, y el aroma mortal de la carne. ¿es nuestra culpa si su esqueleto truena bajo nuestras pesadas y tiernas garras?

Estamos acostumbrados a que, cogiendo las riendas de juguetones y ardientes caballos, se rompan las espinas de los pesados caballos y a reprimir a las obstinadas esclavas.

¡Acérquense a nosotros! ¡Aléjense de los horrores de la guerra, acérquense a nuestro abrazo pacífico! Aún no es tarde, ¡enfunden sus viejas espadas camaradas! ¡Seamos hermanos!

Pero si no, ¡nosotros no tenemos nada que perder y no somos comprensibles frente a la traición! ¡Por siglos y siglos ustedes estarán maldecidos en sus enfermos descendientes!

⁶⁶² La fría ciencia

¡A todo lo ancho de los bosques y pantanos, frente a la gentil Europa, nos esparciremos!
¡Miraremos hacia ustedes con nuestra fisionomía asiática!
¡Vengan todos, vengan a los Urales!, ¡estamos creando un campo de batalla con máquinas de acero, donde respiran las integrales junto con las hordas salvajes mongolas!
Pero nosotros mismos, desde hoy no somos su escudo. Desde hoy nosotros no nos uniremos a la batalla, sólo observaremos cómo se desarrolla la batalla mortal con nuestros ojos rayados.
¡No levantaremos un dedo cuando los crueles Hunos esculquen los bolsillo de los cadáveres, quemén ciudades, junten ganado en las iglesias, y cocinen la blanca carne hermana!
¡Por última vez, vuelve en ti viejo mundo! ¡Al banquete de hermandad, de trabajo y de paz, por última vez al feliz banquete de hermandad, te llama la lira bárbara!

30 enero 1918

Tengo miedo

Tengo miedo que preservemos con demasiado cariño mucho de lo que heredamos de los palacios. Por ejemplo, estas sillas doradas, sí, seguramente deben ser preservadas: son tan finas, abrazan tan tiernamente el trasero que se deposita en ellas. Puede ser tal vez verdad que los poetas de la corte se parezcan a las sillas doradas en su elegancia y ternura. ¿No es un error preservar la institución de los poetas de la corte con tanta diligencia como la que preservamos las sillas doradas? Después de todo, sólo los palacios permanecen, las cortes ya no están aquí.

Tengo miedo que somos demasiado amables y que la revolución francesa fue mucho más despiadada en destruir todo lo conectado con la corte. En el onceavo día del Mesidor, en 1774, Payan, Jefe de la Comisión de Educación Pública, emitió un decreto que establecía entre otras cosas:

«Tenemos una multitud de escritores astutos que mantienen un ojo constantemente a la última tendencia, conocen la moda y el color de una cierta estación, conocen cuando es tiempo para dar la capa roja y cuando para deshacerse de ella... como resultado corrompen y degradan el arte. El verdadero genio crea atentamente y encarna sus ideas en bronce, pero la mediocridad, escondiéndose bajo el patrocinio de la libertad, arrebató un fugaz triunfo bajo su nombre y arranca las flores del éxito efímero...».

Con este despectivo decreto, la revolución francesa guillotizó a los poetas de la corte disfrazados. Pero nosotros ofrecemos los escritos de estos “escritores astutos que saben cuándo dar la capa roja y cuando deshacerse de ella”, cuando cantar saludos al zar y cuando al martillo y la hoz, los ofrecemos al pueblo como una literatura digna de la revolución. Y los centauros literarios se apresuran, pateando y aplastándose unos a otros, en una carrera por el gran premio: el monopolio en la escritura de odas, el monopolio en la caballeresca búsqueda de lanzar lodo a la intelligentsia. Me temo que Payan estaba en lo correcto: esto sólo corrompe y degrada el arte. Y tengo miedo que si esto continúa, todo el periodo reciente de la literatura rusa será conocido en la historia como la era de la escuela veloz, todos los que no lo han sido han estado en silencio los dos años pasados.

¿En qué han contribuido a la literatura aquellos que no se han silenciado?

Los más veloces fueron los Futuristas. Sin dejar pasar un minuto, se proclamaron la escuela de la corte. Y por un año no escuchamos más que sus triunfales cantos amarillo, verde y rojo frambuesa. Pero la capa roja revolucionaria con la blusa amarilla y la flor azul de ayer aún visible en la mejilla, fueron demasiado deslumbrantes, incluso para los más exigentes. A los Futuristas les mostraron la puerta aquellos quienes bajo su pregonado nombre galopaban. El Futurismo desapareció. Y, tal y como antes, un único faro se levanta entre el mar plano del Futurismo: Maiakovski. Porque no es uno de los veloces. Cantó la revolución cuando otros, sentados en Petersburgo, disparaban sus versos de largo alcance a Berlín. Pero incluso este magnífico faro, aún arde con las viejas reservas de su «Yo» y «Tan simple como hablar entre dientes». En «Los héroes y las víctimas de la revolución», en «Rosquillas» y el poema sobre la mujer campesina y Wrangel, ya no es el mismo Maiakovski, el Edison, el pionero a quien todos sus pasos fueron seguidos en la jungla. Ha salido de la jungla hacia la carretera pavimentada, se ha dedicado a perfeccionar los temas y rimas oficiales. Pero, ¿por qué no? Edison perfeccionó la invención de Graham Bell.

La caballería Imaginista de Moscú es claramente hundida por la sombra de hierro de Maiakovski. No importa cuánto se esfuercen por apestar y gritar, les es imposible saltar o superar a Maiakovski. La América Imaginista, desgraciadamente, ya ha sido descubierta hace mucho. En la época de Serafino, un poeta que se consideraba a sí mismo el más grande de los poetas escribió:

«si no temiera molestar el aire de su modestia con una nube dorada de honores, no me hubiera podido abstener de embellecer las ventanas del edificio de la fama con los más brillantes vestiduras, con las que las manos de alabanza adornan la espalda de los nombres que pertenecen a la porción de seres superiores» (Carta de Pietro Aretino a la Duquesa de Urbino).

“Las manos de alabanza”, “la espalda de los nombres” ¿no es esto Imaginismo? Un excelente y mordaz medio – la imagen – se ha convertido en fin en sí mismo, el carro jala al caballo.

Los escritores y poetas proletarios diligentemente intentan ser aviadores sentados a horcajadas en una locomotora. La locomotora jadea y resopla sincera y asiduamente pero no parece que pudiera levantar el vuelo. Con pequeñas excepciones (como Mijaíl Volkov de la «herrería» moscovita), todos los practicantes de la cultura proletaria tienen el más revolucionario contenido y la más reaccionaria forma. Pero el arte proletario es, por lo tanto, un paso atrás hacia 1860. Y me temo que los aviones de los veloces siempre van a ir más rápido que las más honestas locomotoras y “escondiéndose bajo los auspicios de la libertad, tomarán algunos fugaces triunfos a su nombre”.

Afortunadamente las masas tienen un olfato más agudo que lo que se les da crédito. Y por lo tanto, el éxito de los veloces es sólo momentáneo. De aquí el breve triunfo de los Futuristas y el igualmente breve triunfo de Kluiev tras sus patrióticos versos sobre la base Wilhelm y su entusiasmo con el “rechazo de los decretos”, y la ametralladora (¡admirable rima: ametralladora y miel!). Y pareciera que incluso esta breve medida del éxito se le fue negada a Gorodetski: en la noche en la Duma tuvo un recibimiento frío, y su noche en la Casa de las Artes no asistieron ni diez personas.

Y los no-veloces callan. Hace ya dos años que golpeó *Los doce* (Двенадцать) de Blok y con el doceavo y último golpe, Blok se silenció. Casi sin ser notados, hace ya mucho, *Los Escitas* (Скифы) se apresuraron hacia las negras y vacías calles. Las *Notas de los soñadores* (Zapiski mechtateley)⁶⁶³ es sólo un solitario brillo en el oscuro ayer publicado el año pasado por Alkonost. En ellas escuchamos como se lamenta Andrei Bely:

«Las condiciones bajo las que vivimos nos están destrozando. El escritor se colapsa bajo el peso del trabajo que le es ajeno. Por meses no tiene oportunidad de concentrarse y terminar una frase incompleta. Últimamente el escritor se pregunta si alguien lo necesita, esto es, si alguien necesita *Petersburgo* (Петербург) o *La paloma de plata* (Серебряный Голубь) ¿Tal vez se le necesita como profesor de “prosodia”? Y si es así, de inmediato bajaría la pluma y buscaría un lugar entre los limpiadores de calles para no violar su alma con sustitutos de actividad literaria».

Sí, esta es una de las razones del silencio en la verdadera literatura. El escritor que no puede ser veloz debe marchar penosamente a una oficina con un portafolio si quiere permanecer vivo. En nuestros días, Gógol estaría corriendo con un portafolio a la sección de teatro, Turgéniev estaría definitivamente traduciendo a Balzac y Flaubert para la editorial Literatura Universal (Всемирной Литературе). Herzen daría clases a marineros de la flota del Báltico y Chéjov trabajaría para la Comisaría de Salud Pública. De otra manera, para vivir como un estudiante vivía hace cinco años con cuarenta rublos, Gógol tendría que escribir cuatro *Inspectores Generales* (Ревизор) cada mes, Turgéniev tendría que producir tres *Padres e Hijos* (Отцы и дети) cada dos meses y Chéjov tendría que producir cientos de historias cada mes. Suena como una absurda broma pero desafortunadamente no es una broma, son cálculos realistas. El trabajo de un artista literario que “encarna sus ideas en bronce” con pena y júbilo y el trabajo de un prolífico parlanchín (la obra de Chéjov y la de Breshko-Breshkovski) son hoy valoradas de la misma forma, por longitud, por folio. Y el escritor se

⁶⁶³ *Notas de los soñadores*. Series de antologías del grupo simbolista publicadas por la editorial Alkomost de 1919-1922

enfrenta a la siguiente disyuntiva: o se convierte en un Breshko-Breshkovski o guarda silencio. Para el escritor y para el poeta genuinos, la opción es clara.

Pero incluso esto no es lo principal. Los escritores rusos están acostumbrados a pasar hambre. La principal razón de su silencio no es la falta de pan o la falta de papel, la razón es mucho más pesada, mucho más difícil, de hierro. Y es que la verdadera literatura sólo puede existir donde es creada no por oficiales diligentes y confiables sino por ermitas, locos, heréticos, soñadores, rebeldes y escépticos. Pero cuando un escritor debe ser prudente y rígidamente ortodoxo, cuando se debe hacer útil hoy, cuando no puede violentarse ante cualquiera, como Swift, o sonreír ante todo, como Anatole France, no puede haber literatura de bronce, sólo puede haber literatura de papel, literatura de periódico que se lee hoy y se usa para envolver mañana.

Aquellos que están intentando construir una nueva cultura en nuestro extraordinario tiempo constantemente miran hacia el pasado lejano: al estadio, al teatro, a los juegos del demos ateniense. La retrospectiva es correcta. Pero no se debe olvidar que el ágora ateniense, el pueblo ateniense, sabía cómo escuchar más que sólo odas, no tenían miedo del severo azote de Aristófanes. Y nosotros, ¡qué lejos estamos de Aristófanes incluso cuando el totalmente inofensivo *Trabajador de palabras* (*Работяга Словотеклов*) de Gorki es retirado del repertorio para proteger de la tentación a ese tonto infantil: el demos ruso!

Tengo miedo que no tendremos una literatura genuina hasta que dejemos de mirar al demos ruso como un niño cuya inocencia debe ser protegida. Tengo miedo que no tendremos una literatura genuina hasta que no nos liberemos a nosotros mismos de este nuevo tipo de catolicismo, el cual no menos que el anterior, teme a cualquier palabra herética. Y si esta enfermedad es incurable, entonces tengo miedo que el único futuro posible para la literatura rusa, es su pasado.

1921

Evgueni Zamiatin

Sobre sintetismo

+ , - , - -

Estas son las tres escuelas en arte y no hay otras. Afirmación, negación y síntesis: la negación de la negación. El silogismo está cerrado y el círculo completo. Sobre él se levanta un nuevo círculo, nuevo y a la vez el mismo. Y así, de estos círculos, se apoya en el cielo la espiral del arte.

Una espiral, la serpenteante escalera en la torre de Babel, el camino de un avión elevándose en el aire en círculos, tal es la forma del arte. La ecuación del movimiento artístico es la ecuación de una espiral. Y cada círculo de esta espiral es la cara, el gesto, la voz de cada escuela y tiene una de estas estampas.

+ , - , - -

El signo positivo es Adán, sólo barro, el mundo, sólo barro. El húmedo barro esmeralda del césped, el color durazno tibio, el desnudo cuerpo de Eva contra el esmeralda. Rojo cereza, los labios y las puntas de los pechos de Eva, manzanas, vino. Vívido, simple, firme, piel áspera: Moleschott, Büchner, Rubens, Repin, Zola, Tolstoi, Gorki, Realismo, Naturalismo.

Pero ahora Adán está saciado de Eva. Ya no lo atraen las flores escarlata de su cuerpo, se pierde por primera vez en sus ojos y en el fondo de estos inquietantes pozos cortados en tres dimensiones, el mundo de barro, encuentra el vago destello de otro mundo. Y el césped esmeralda palidece, los firmes labios rojos son olvidados, los cuerpos abrazados se desenroscan. Esto es el signo negativo, todo el mundo de barro, no a toda la carne. Porque ahí, en las profundidades, en los espejos fluidos, hay una nueva Eva, miles de veces más bella que ésta pero trágicamente inalcanzable, es la Muerte. Y Schopenhauer, Botticelli, Rossetti, Vrubel, Ciurlionis, Verlaine, Blok, Idealismo, Simbolismo.

Pasan años, minutos y Adán se agita de nuevo. Ha tocado los labios y rodillas de Eva. De nuevo la sangre sube a sus mejillas, sus fosas nasales tiemblan bebiendo del verde vino del césped. ¡Adiós al signo negativo! Pero el artista y poeta de ahora, el Adán de ahora está ya envenenado con el conocimiento de la otra, la entrevista Eva, y con dulzura sus besos dejan en los labios de esta Eva un toque de ironía. Bajo la radiante carne, Adán, quien ha pasado por la negación, quien se ha vuelto más sabio, conoce el esqueleto. Pero esto hace que sus besos sean más estáticos, su amor más intoxicante, los colores más vívidos, la mirada más

aguda, comprendiendo la esencia más fugaz de las líneas y las formas. Entonces, la síntesis: Nietzsche, Whitman, Gauguin, Seurat, Picasso, el nuevo Picasso aún desconocido para muchos, y todos nosotros, grandes o pequeños, quienes trabajamos en el arte contemporáneo, como sea que se llame: Neorrealismo, Sintetismo, Expresionismo.

Mañana no estaremos. Mañana comenzará un nuevo círculo. Adán se embarcará en una nueva experiencia artística: así es la historia del arte.

La ecuación del arte es la ecuación de una espiral infinita. Lo que quiero hacer aquí es encontrar las coordenadas del círculo de hoy de esta espiral y, Yuri Annenkov, para mí, es el un punto matemático en el círculo desde donde poder estudiar la ecuación.

Hay un axioma táctico: cada batalla requiere un grupo de exploradores auto-sacrificados condenados a cruzar una cierta línea temida para pavimentar el camino con sus cuerpos bajo la cruel carcajada (de las metralletas).

En la batalla entre antítesis y síntesis, entre el Simbolismo y el Neorrealismo, el rol de estos exploradores auto-sacrificados lo tomaron los numerosos clanes del Futurismo. El Hindenburg del arte les ha dado la misión sobrehumana en la que tiene que perecer hasta el último hombre: la misión era: *reductio ad absurdum*. La llevaron a cabo precipitadamente, heroicamente, honestamente, su patria no los olvidará. Pavimentaron la tierra bajo la cruel carcajada, pero su sacrificio no fue en vano. Cubismo, Suprematismo, arte no-objetivo eran necesarios para mostrar las direcciones que no se deben tomar, para avisarnos sobre lo que yace después de la línea que cruzaron los héroes.

Y esto es precisamente lo que fueron: un destacamento explorador. Y de entre ellos, aquellos cuyo instinto de vida fue más fuerte que su precipitado coraje, volvieron del reconocimiento a la unidad que los había enviado para reincorporarse en la batalla en hileras cerradas, bajo la bandera del Sintetismo, Neorrealismo.

Así le sucedió a Picasso. Sus últimas obras como el retrato de Stravinski y las decoraciones para el ballet *Tricorne* de Diaghilev, son un regreso a Ingres. El mismo camino pudo haber sido tomado por Maiakovski, si solo se diera cuenta que su estatura es más alta que la de “ROCTa”⁶⁶⁴. Y así también Annenkov se salvó a sí mismo.

El techo de la escuela cubista estaba a punto de caer sobre su cabeza, pero su fuerte y vital organismo artístico tomó la delantera. Un fuego invisible envolvió sus líneas rectas. Se doblaron y comenzaron a moverse: de las formulas elementales, el triángulo, el cuadrado y el

⁶⁶⁴ Serie de posters de la Agencia Rusa de Telégrafos (de ahí las siglas ROCTA) en cuya creación participó Maiakovski entre 1919 y 1921. Zamiatin hace un juego de palabras, ya que “roct” en ruso significa altura, estatura.

círculo, temerosamente se movió hacia complejas curvas integrales. Pero las líneas estaban todavía rotas. Se intercalaban como una infusión en una gota de agua, como las agujas que se forman en una solución saturada que cristaliza. Otro momento, año, y la solución se fortaleció por facetas, cristales vivos, cuerpos: *Luto amarillo* de Annenkov, sus amplios lienzos *Adán y Eva* y sus retratos.

Y hoy Annenkov está donde han venido aquellos con los ojos más clarificados, amantes de la vida, imperceptible para ellos, del oscuro refugio simbolista, de las trincheras de “Mundo del arte” (Мир Искусство). Fue de aquí, del Sintetismo y Neorrealismo, que Blok vino después de su muerte con su poema *Los doce* (no por casualidad eligió a Annenkov como su ilustrador). De aquí es de donde Andrei Bely vino, de manera imperceptible para él, con *El crimen de Nicolái Letiaiev*. Sudeikin parece estar aquí también con su *Tomando té, Paseo en trineo en Maslenitsa*, y algunas de las últimas obras. Y por supuesto, Boris Grigoriev con sus gráficas, todo su magnífico ciclo Rusia. Y es seguro que muchos han venido al Neorrealismo desde otras direcciones en París, en Berlín, en Chicago y en Londres, solo que nosotros aún no sabemos de ellos.

Pero el profesor Letiaev de Bely es al mismo tiempo un escita con su arpón, volando en su caballo a través de la estepa, y la cañería en la casa de los Kosiakov no es una cañería sino el tiempo. Y el Adán de Annenkov camina hacia Eva con la balalaika en sus manos, y a sus pies, en el paraíso, hay una pequeña locomotora, un gallo y una bota. Y en su profético *Luto amarillo* en el cielo un pequeño con una armónica. ¿No es absurdo hablar de Realismo aquí, incluso con un “neo”? después de todo, es bien sabido que una cañería es una cañería y que no hay ni gallos ni botas en el paraíso.

Pero esto es bien sabido para Tomás. Para nosotros es bien sabido que Tomás de los doce apóstoles, sólo uno no era un artista, sólo uno no podía ver nada aparte de lo que pudiera tocar. Y nosotros que nos hemos dosificado a través de Schopenhauer, Kant, el Idealismo y el Simbolismo. Para nosotros es bien sabido que el mundo, la cosa en sí, la realidad, no es aquello visible para Tomás.

Toma algo aparentemente real e incuestionable: tu propia mano. Ves la suave y rosa piel cubierta con una ligera pelusa. Tan simple e incuestionable.

Y he aquí un pequeño trozo de esta piel bajo la cruel ironía del microscopio: zanjas, hoyos, surcos, gruesos tallos de plantas desconocidas que alguna vez fueron vello, una enorme masa de tierra o un meteorito que cayó del infinitamente distante cielo, el techo, hasta

hace poco una manchita de polvo, todo un mundo fantástico, tal vez una llanura en alguna parte de Marte.

Pero todo esto es tu mano. ¿Y quién diría que es “real” es esta mano que es familiar, suave y visible para todos los Tomases y no la otra, la fantástica llanura en Marte?

El Realismo vio el mundo a través del ojo desnudo. El Simbolismo vislumbró el esqueleto a través de la superficie de la tierra, y el Simbolismo se alejó de la tierra. Estas son la tesis y la antítesis. La Síntesis se aproximó al mundo con un complejo surtido de lentes y se le revelan multitudes de grotescos y extraños mundos. Ha descubierto que el hombre es un universo en donde el sol es un átomo, los planetas son moléculas y la mano, por supuesto, es la vasta y brillante constelación de la Mano. Descubrió que la tierra es un leucocito, que Orión es una fea marca de nacimiento en un labio y que el vuelo del sistema solar hacia Heráclito es una perístasis gigantesca de los intestinos. Descubrió la belleza de un tronco de madera y la abominable forma de cadáver de la luna. Descubrió lo más insignificante y lo más grandioso del hombre. Descubre la relatividad de todo. ¿No sería natural que en la filosofía del Neorrealismo, al mismo tiempo, haya un enamoramiento con la vida y un explosivo de vida, la más terrible de las dinamitas: la sonrisa?

En nuestros días la única cosa fantástica es la vida de ayer reposando sobre la inmutable fundación de tres ballenas. Hoy el Apocalipsis puede ser publicado como un periódico diario, mañana tranquilamente compraremos un billete para un viaje en *sleeping car*⁶⁶⁵ a Marte. Einstein arrancó desde el fondo el tiempo y el espacio. Y el arte que crece de esta realidad del presente, ¿puede ser algo más que fantástica, cercana al sueño?

No obstante, aún hay casas, botas y cigarrillos. Y al lado de la oficina que vende billetes a Marte está la tienda que vende salchichas de perro. Entonces, en el arte de hoy: la síntesis de lo fantástico con lo cotidiano. Cada detalle es palpable, todo tiene su medida, peso y olor, a todo le sale jugo como a una cereza madura. Y aún así, de las piedras, las botas, los cigarros y las salchichas tenemos al fantasma, al sueño.

Este es la verdadera aleación cuyo secreto era tan bien conocido para Hieronymus Bosch (El Bosco) y el «infernál» Pieter Brueghel el Viejo. Este secreto es también conocido para algunos jóvenes, incluyendo a Annenkov, puede ser que sobre todo, para Annenkov. Su fantástico tocador de armónica en las estrellas y su cerdo jalando un ataúd y su paraíso con botas y una balalaika son, por supuesto, la realidad, nueva, la realidad de hoy; no *realia*, sino

⁶⁶⁵ En ruso original la frase está en inglés: *sleeping car*’e.

realiora. Y no es casualidad sino bastante lógico que en su obra en el teatro Annenkov esté asociado a la producción de *La nariz* (*Hoc*) de Gógol, *Un desafortunado incidente* (*Скверного анекдота*) de Dostoievski y a *Lulu* (*Лулу*) de Wedekind.

Después del terremoto geométrico y filosófico producido por Einstein, el viejo espacio y tiempo han muerto irrevocablemente. Pero incluso antes de Einstein, el terremoto ya estaba registrado por el sismógrafo del nuevo arte, incluso antes de Einstein, los axiomas de la perspectiva se habían sacudido, los ejes de las X y las Y y Z se habían separado en múltiples rayos. Un solo segundo tiene no uno sino cientos de segundos. Y al lado de la cara del retrato de Gorki, pintado por Annenkov, cuelga: en un segundo, una calle repleta de bayonetas; en un segundo, un buda soñador, todo suspendido en el retrato al mismo tiempo. Adán, una bota, un tren existen simultáneamente en una pintura. Y en los argumentos de las pinturas verbales vemos lado a lado, en el mismo plano, mamuts y comités del Petersburgo de hoy, Lot y el profesor Letayev. Ha habido un desplazamiento de los planos en el espacio y el tiempo.

Para la representación del presente, de la fantástica realidad, el desplazamiento de los planos es un método tan necesario lógicamente, como la proyección de planos de X, Y, Z en la geometría clásica descriptiva. La puerta para este método fue abierta por los Futuristas con el costo de sus frentes. Pero lo emplearon como un estudiante de primer año que ha desafiado las diferenciales pero que no sabe que una diferencial sin una integral es como un boiler sin manómetro. Como resultado, su mundo, el boiler, explotó en miles de piezas inconexas, palabras descompuestas a insignificantes sonidos.

El Sintentismo emplea desplazamientos integrales de los planos. Aquí las piezas del mundo que se conjuran en un mismo marco espacio-temporal nunca son accidentales. Están soldadas por la Síntesis y, ya sea de cerca o lejos, los rayos que emiten estas piezas invariablemente se encuentran en un punto, las piezas siempre forman un todo único.

Por ejemplo, Petruja y Katka dibujados por Annenkov en *Los doce* de Blok. Katka: una botella y vaso vacíos volteados hacia arriba, un reloj barato decorado con flores pintadas, una ventana negra con un agujero de bala, telarañas y nomeolvides. Y Petruja: una rama de otoño, cuervos graznando, cables eléctricos, un cuchillo de brigada y una cúpula de iglesia. Un aparente caos de objetos aparentemente contradictorios, accidentalmente puestos en el mismo plano. Pero mira de nuevo *Los doce* y verás el foco donde todos estos rayos se encuentran, los fuertes enlaces que unen las botellas y los sentimentales nomeolvides, el cuchillo de brigada y la cúpula de iglesia.

Esto es así en las últimas pinturas de Annenkov. En su obra temprana tal integración de los fragmentos es muchas veces imposible, ahí hay sólo diferenciales independientes, deificadas, y el mundo hecho trizas sólo por el infantil deseo de comportarse violentamente.

En ocasiones también se encuentra ahí uno de los errores favoritos de los Futuristas: un desesperanzado intento de poner en el lienzo la secuencia de varios segundos, de introducir en la pintura un arte tridimensional: la continuidad, el tiempo (una dimensión que sólo se le da a las palabras y a la música). Y entonces hay estas trazas de una supuesta mano en movimiento del retrato de Elena Annenkova (un dibujo magnífico en su economía sintética de líneas), las trazas de una supuesta caída desastrosa de la burguesía (ilustración para *Los doce*). Pero todo esto pertenece a una etapa claramente superada por Annenkov. Sus últimas obras han mostrado más allá de cualquier duda, que ha comprendido que la fuerza de una pintura no está en cristalizar cinco segundos, sino uno; y que la fuerza de una pintura en nuestra era que va a la velocidad de un automóvil está en cristalizar no uno sino cientos de segundos.

Todos nuestros relojes son, por supuesto, sólo juguetes; nadie tiene un verdadero reloj. Hoy una hora, un año, son diferentes unidades de medir de lo que eran ayer, y no nos damos cuenta de ello sólo porque, flotando en el tiempo, no vemos las orillas. Pero el arte tiene mirada más aguda que nosotros y el arte de cada época refleja la velocidad de la época y la velocidad de ayer y de hoy.

Ayer y hoy son una carreta y un automóvil.

Ayer se viajaba por la estepa por carreta sin prisa. Un lento trotamundos, una iglesia de pueblo, flota hacia ti. Sin prisa, se abre la ventana, se cierran un poco los ojos contra el brillante sol de la estepa, testigo de las paredes, pones los ojos sobre los pequeños trozos de cielo azul, se recordará el techo verde, cayendo, como las mangas de una bata oriental, las mangas de encaje de un sauce llorón, como las mangas de una bata oriental, la solitaria mujer se recarga contra el sauce.

Hoy, en automóvil se pasa por la misma iglesia. Un momento, se levanta, aparece y desaparece. Lo único que permanece es un rayo en el aire, coronado con una cruz bajo la cual hay tres formas agudas y negras en el cielo, una sobre otra y una mujer-sauce, una mujer con ramas que lloran. Ningún detalle secundario, ninguna línea superflua, ninguna palabra que pueda ser tachada. Nada más que la esencia, el extracto, la síntesis revelada al ojo en una milésima de segundo cuando todas las sensaciones se juntan en un solo foco, agudizadas, condensadas.

Annenkov no pintó este campanario de iglesia. La pintura es mía, verbal. Pero sé que de haberla pintado así es como lo habría hecho. Porque tiene una afilada consciencia de la extraordinaria prisa y dinamismo de nuestra época. Su sentido del tiempo está desarrollado a la centésima de segundo. Tiene la habilidad característica del Sintetismo, dar sólo la esencia sintética de las cosas.

El hombre de ayer, el hombre diligente, puede encontrarlo insatisfactorio. Pero el hombre de hoy, el hombre del automóvil, será llevado mucho más lejos y más profundo por la luz del rayo que termina en una cruz y las tres siluetas en el cielo que una excelente descripción de la torre de la iglesia, ahogada en detalles con palabras o pintura.

El lector de hoy y el espectador de hoy, sabrá completar el cuadro, llenar las palabras, y lo que él llene, será grabado de manera mucho más viva en él, se convertirá en una parte orgánica de él mismo con más firmeza. Entonces, el Sintetismo abre un camino a la acción común entre el artista y el lector o espectador. Ésta es su fuerza. Y es precisamente bajo este principio que la mayoría de los retratos de Annenkov están creados, especialmente sus retratos de líneas y el resto de su trabajo reciente.

El retrato de Gorki: una cara sombría, arrugada y silenciosa. Pero las tres arrugas que aparecieron apenas ayer sobre las cejas, hablan. El rojo rombo con las letras R.S.F.S.R. gritan. Y al fondo una extraña combinación: la red de metal de una enorme ciudad fantástica y las cúpulas de siete picos de la vieja Rusia hundiéndose en la tierra o tal vez, levantándose de la tierra. Dos almas.

El retrato de Ajmátova, o para ser más exactos, el retrato de las cejas de Ajmátova. Como nubes echan luz y sombras pesadas sobre la cara y en ellas hay muchas pérdidas. Son como la clave para una pieza musical, la clave está dada y se escucha el discurso de los ojos, del cabello de luto, del rosario negro en los peines.

El retrato de Remizov: la cabeza se levanta sobre los hombros con precaución, como saliendo de la madriguera. Todo él cubierto, envuelto en la blusa de Serafima Pavlovna con un remiendo en el cuello. La habitación es fría o, tal vez, tibia sólo cerca de la estufa. Y una mosca de invierno, revivida por la estufa acaba de detenerse sobre la frente. Pero el hombre no tiene siquiera la fuerza para levantar la mano y espantar a la mosca.

Sologub: en plata, tocado por lo helado del invierno. Piast: la cara sobrecrecida con barba oxidada, los labios y cejas de tejido ajustado, el cataléptico ojo sin movimiento. Chukovski: con mirada de desesperada y fatiga por las lecciones y reuniones. Schegolev: la cara se ha vuelto suelta y guanga, como un traje confeccionado, pero aún sonriendo con un ojo y como siempre, como mamut, como siempre, absorto en los libros. El retrato lacónico de

Annenkov: un cigarrillo hecho con la *Izvestia* oficial y una mirada única y atenta, atento precisamente porque el otro ojo no está dibujado. Algunos rostros se han anatomizado de manera irónica por dicha mirada cercana, atenta, pero la ironía es vagamente discernible y para encontrarla, el modelo está tentado a mirar el otro lado, el lado del espejo donde los niños y los gatos buscan la realidad.

Algunos de estos retratos, como el de Gorki, aunque han sido concebidos con agudeza sintética, resultaron con poca concentración, demasiado explícitos en la ejecución. Otros aún tienen las marcas de la infancia futurista de Annenkov. Pero son sus experimentos tempranos en retrato; sus obras recientes ganan mucho por yuxtaposición con ellos.

Los retratos como el de Ajmátova y Altman son tanques japoneses de cuatro líneas, modelos de la habilidad para crear imágenes sintéticas. Están hechos con un mínimo de líneas, no más que unas pocas docenas, las líneas se pueden contar. Pero las docenas están cargadas con tal tensión creativa como el arte de ayer cargaba cientos de líneas. Por lo tanto, cada una de estas líneas tiene una carga multiplicada por diez. Estos retratos son borradores de rostros, de personas, y cada uno de ellos es parte de una biografía del hombre de nuestro tiempo.

La última página de esta biografía es Blok en su ataúd. Y esta página impía y despiadada sólo puede ser la última ya que no es un retrato de Blok muerto sino un retrato de la muerte misma: la suya, la de ella y la tuya. Y después de este rostro que ya huele a corrupción, no es posible mirar ningún rostro vivo.

1922

Alguien

Ya desde mis primeros años como escolar, entretenido con las costuras del calicó del rojo cuaderno de aritmética, intentaba yo visualizar la imagen de un hombre a quien vagamente nombré «Alguien». Cientos de ejercicios numerados se convertían frente a mí en los encabezados de extrañas historias sobre la vida y aventuras del enigmático «Alguien»: «Alguien» contrató trabajadores: multiplicó monedas por metros, dividió todo esto entre kilogramos; «Alguien» compró una finca; él mismo, de pronto, la dividió entre sus tres hijos, sumando y restando, no sé por qué, de estas cifras sus edades, «Alguien» obtuvo ganancias, y él mismo dio a los pobres ocho monedas; construyó una extraña piscina de dos tubos: a través de uno el agua desemboca y emana a través del otro... ¿Quién es él?

Se estiraban las largas tardes de invierno. La lámpara a media luz y en la desgredada cabeza el sueño se balanceaba sobre las cuadrículas azules del cuaderno bajo los pesados párpados enmarcados. De las negras cifras emergió el conocido rostro, como si fuera familiar desde hace mucho, mucho tiempo: el viejo señor, los ojos escondidos detrás de los azules anteojos de cristal, la barba erizada, encanecida y puntiaguda.

Del primero al segundo se presentó una repetición distorsionada⁶⁶⁶. Faltaban cinco días para el examen. Me hallaba en uno de los parques de la ciudad en un banco vacío frente a una murmurante fuente; estaba adivinando, – o esta o la otra –, la necesaria cifra de trabajadores que «Alguien» contrataría para cavar un pozo tan profundo como dos sazhen⁶⁶⁷: “Si un trabajador⁶⁶⁸ extrae en una hora un metro de tierra y, si ellos trabajan tres horas, entonces”... los trabajadores serían dos enteros, dos tercios de persona.

Lo reflexioné profundamente, intentaba imaginar gráficamente a los trabajadores. El cuaderno perplejo me miraba con sus cifras grises a través de los cuadrados azules.

De pronto, una sombra cayó sobre la hoja. Yo no había escuchado pasos.
– ¿Y bien? ¿No sale? – preguntó en tono un poco burlesco una queda pero clara voz.

Levanté la mirada.

⁶⁶⁶ El autor se refiere aquí tanto al examen como al encuentro.

⁶⁶⁷ Medida de altura

⁶⁶⁸ En original ruso, el autor juega con el sonido de la abreviación *раб.*, de *работник*, trabajador, y la palabra *раб*, que significa esclavo.

– ¿Usted?

– Yo

Sentado a mi lado en el banco, miraba las azules cuadrículas del cuaderno a través de los azules anteojos de cristal un señor de edad con una barba puntiaguda y erizada, vestido con un amplio y raído traje gris. El desconocido se detuvo un momento, sonrió de forma cortés y señaló secamente las cifras con los cortos dedos de la mano.

– Bueno... – dijo tomando mi lápiz. Y las grises cifras ágiles y dócilmente comenzaron a correr bajo la presión del lápiz. – Listo.

La tarea resuelta se encontraba sobre mis rodillas.

– Necesita usted saber jovencito – continuó en voz rítmica el señor en traje gris arreglándose los anteojos – si yo contratara trabajadores...

Las palabras golpeaban de manera rítmica y serena.

– ¿Y bien? ¿Entendió?

Yo guardé silencio.

En ese momento se acercó a nuestro banco una mendiga con dos niños harapientos: uno, todavía niño de pecho, con los labios pegados a su suciedad, exponía de entre los harapos el pecho; el otro, un niño de cuatro o cinco años, cogiéndose a la falda, arrastraba sus curvas piernas por la tierra.

– Ayuda por amor a Dios, por clemencia –

«Alguien» trasladó los ojos del alumno⁶⁶⁹ hacia los mendigos, sonrió sutilmente, introdujo tres dedos de la mano derecha en el bolsillo del chaleco y extendiendo la palma de la mano, les tendió cinco monedas nuevas de cobre.

– Tengo – comenzó aún queda y claramente – tres monedas de kopek con valor de un kopek y dos con valor de dos kopeks. La pregunta es, – «Alguien» levantó la voz e irguió la cabeza, como si se dirigiera no a los mendigos, sino a las frondosas flores que se esparcían por los caminos radiales – la pregunta es: ¿cuántos kopeks les daría yo si el número es igual a la cantidad de unidades de la cifra que se obtiene de multiplicar el número de sus hijos, señora, por la cantidad de monedas de menor valor, y, como resultado, la división del producto obtenido entre la cantidad de monedas de mayor valor?

Se restableció el silencio. La mujer mantenía la cabeza agachada. El niño mantenía los ojos fijos en la inmóvil y extendida palma con las brillantes monedas. «Alguien» sonrió indulgentemente y se precipitó:

⁶⁶⁹ En ruso original *приготовивши*, palabra utilizada para nombrar a los estudiantes antes de la Revolución

– Bueno

Y, con la cabeza aún más baja, la mujer se alejó silenciosamente.

El señor en gris hizo una pausa, regresó las monedas de cobre al bolsillo, la sonrisa se arrastraba y se arrastraba encima de la cara y se escondió rápidamente en algún lugar adentro, exactamente bajo la piel. Una vez más, silencio, sólo la fuente no callaba.

– Usted piensa – suspiró «Alguien» y me miró de soslayo – usted piensa que tengo lástima por las monedas. No es así. Probablemente, ¿supone usted que me es muy beneficioso relacionarme con estos trabajadores parásitos del ejercicio 1136? Puede ser que usted sepa jovencito, por qué no cavan hasta llegar al agua y el dinero fructifica. Sí, puede ser, yo no necesito tal fosa – «Alguien» de algún modo, sonrió con tristeza – y yo cavo, cavo, cavo. Que tomen, a mí las cifras no me dan lástima, pero el orden es necesario. Y qué por respuesta. Y ese “por amor a Dios”, yo mismo no puedo, entienda usted...

«Alguien» giró hacia mí la cara y de pronto, bruscamente interrumpió el discurso probablemente recordando que su interlocutor era demasiado joven y estúpido.

– He allí, usted me ayuda a decidir un mejor ejercicio – comenzó a hablar cambiando el tono y balanceando la puntiaguda barba en dirección a la apacible y murmurante fuente. – Si por decir, las paredes de este mismo depósito de agua se elevaran hasta el nivel del chorro de agua. Si dentro se coloca a una persona y un tubo llevando agua, eso se cierra, comprenda, herméticamente cerrado, entonces la pregunta es: ¿después de cuánto tiempo la persona se ahoga? ¿Eh?

Yo impotente, examinaba los cuadrados azules del cuaderno.

– Me temo que reprobará el examen de recuperación – añadió severamente «Alguien» – ¿Qué edad tiene usted? ¿Doce? Como debe ser. Dos años en la octava clase, $2 \times 8 = 16$ y $12 + 16$ son 28. Anda, sus asuntos van mal. Bueno, bueno, deje de parpadear así, bromeaba. Hasta luego.

Moviendo indulgentemente la cabeza «Alguien» se levantó despacio y su gris figura se pudo ver a lo lejos entre los caminos de flores del parque.

En el examen de recuperación, reprobé.

Pasaron alrededor de diez años. Era de noche. Con las manos dentro de los bolsillos del saco de estudiante, iba yo por las calles vacías escuchando mis propios pasos y mis propios pensamientos. De pronto, en la misma oreja: – Ah, ah, cuántos años, cuántos inviernos...

Esa voz queda y conocida, esa voz clara y conocida. Me giré y bajo el reflejo de la luz de la farola: anteojos, barba puntiaguda, burlesco perfil.

– Disculpe. ¿Ha olvidado?

– No – respondí esforzándome por sonar desenvuelto – es verdad que hace unos cuatro años no me encuentro con usted por el rojo calicó pero, recuerdo... ¿Qué se le ofrece?

– Sí, sí – distraídamente, como si no escuchara mis palabras, dejó caer «Alguien» – otros ejercicios... intereses... problemas... Yo entiendo, claro.

Caminaba detrás de mí. Mi compañero de viaje⁶⁷⁰ salió del área con luz y su cara se volvió imposible de distinguir. Caminamos en silencio.

– Bueno, y ahora ¿a qué se dedica usted? – pregunté secamente, intentando amortiguar el desagradable sentimiento.

– ¿Yo? Lo de siempre, todo como antes. Divido capitales, cavo pozos, ¿recuerda?, piscinas por ahí, viajo de la ciudad A a la ciudad B, de B a A, sin prisas... ¿Y usted? Claro, joven, ama a la primera “única”, a la segunda “única”, a la tercera “única”... ¿en cuál va ahora? Pasión religiosa. ¿Cómo es esto en Molière? Creo que $2X2=4$ y $2X4=8$. Exactamente.

La queda y clara voz de mi compañero me ponía incómodo. Apresurando mis pasos, lancé sobre mi hombro:

– Aunque fuera así, no hay nada gracioso: el corazón, señor «Alguien», no es una bola del ábaco ensartada en una varilla. Si quiero, amo; si quiero, no amo. Los latidos del corazón no se rigen por cuentas. Y en general, no comprendo a qué vino usted por segunda vez...

– Mil perdones – dijo mi compañero no quedándose atrás. El murmullo de nuestras voces chocaba contra las paredes de piedra de la obscura calle – Mil perdones. Yo considero mucho, mucho sus opiniones y siempre estimé... diez años, dos meses y catorce días atrás tuve ya el gusto de conversar con usted, y ya entonces, estaba extremadamente interesado en lo a-matemático, si me permite decirlo así, de su pensamiento, altamente curioso. La juventud jamás toma en cuenta ni los años, ni la experiencia, ni las reglas, ni el sobrio cálculo. Y yo fui jove...

– ¿Usted?

Nos miramos a los ojos.

– ¿No lo cree? Lo fui. Pero sucedía así: mire, si las estrellas orbitan desde... no, no, si las bolas del ábaco, las cuales usted de forma extremadamente ingeniosa tuvo a bien comparar con el corazón, son ensartadas en la varilla de hierro y además... Usted calla, me toma a la ligera: milenio tras milenio, siglo tras siglo, año tras año, y en cada uno, sólo piénselo, 525 600 minutos, no, 31 536 000 segundos, y todos son idénticos, comprenda, idénticos y vacíos.

⁶⁷⁰ En ruso original спутник, satélite

Solo - entre millares de vacíos. Cifras, cifras, cifras: y cada pulgada, metro, etapa, versta, espacio, infinito, trabajador, hijo, hermano, persona, profundidad, altura, anchura, aparentados. Solo, siempre solo entre millares de vacíos.

– ¿Quién es usted? – pregunté súbitamente deteniendo el sentido del retumbar de las palabras.

De nuevo la luz de la farola arrastró el brillo amarillo desapareciendo el gris, ocultando sus ojos tras el cristal de los anteojos sobre su cara. Por un largo tiempo no contestó.

– Es imposible llamarme «Alguien» – dijo finalmente, sordamente, apoyando la espalda contra la varilla horizontal que sobresalía delante de un escaparate brillando bajo la luz de la farola. – Es imposible llamarme «Alguien», yo no soy «Nadie». Solamente una letra me separa de...⁶⁷¹ –Y rodeando la varilla de la vitrina con las cobrizas y viscosas manos que la luz volvía amarillas, justo enhebrándose en ella, terminó: – Hay un ejercicio... el más difícil de todos. Yo lo resolví: tiene como respuesta el cero. Bueno, vaya joven, vaya a donde tenga que ir, yo voy para allá – interrumpió «Alguien» girando la cabeza hacia el escaparate.

Miré en dirección de su movimiento, sólo entonces comprendí, esa era la estrecha ventana de una pequeña tienda de libros: entre folletos, impresiones viejas, libros baratos y revistas brillando como oro ante los ojos, estaba el rojo “Ejercicios de aritmética”.

– Yo voy para allá – murmuró de nuevo mi compañero.

Por un momento dudé.

– Adiós – y me alejé rápidamente.

– Hasta luego – me corrigió a continuación una clara pero queda, queda voz.

Me giré: ni cerca del escaparate, ni a lo largo del largo, inmóvil corredor con puertas clavadas a la calle había nadie.

Pasaron 31 536 000 y de nuevo 31 536 000 segundos. Se encendió la luz incendiaria de la guerra. No me encontré con la luz de «Alguien», pero a menudo percibo su cercanía y la posibilidad de un encuentro, al fin y al cabo él dijo “Hasta luego”.

Llegaron personas a las trincheras y alguien les dijo claro pero quedo: “Cuéntense en orden numérico”, “Primero, segundo, cuén - ten - se”. Alguien quedamente escribió con precisión los caracteres: “1000 – 2000 – 100 000 bayonetas”, era cómodo contar aquellas puntas erguidas al aire, unidades en filas de acero afilado. Ahí, bajo las bayonetas algo se agitaba, se persignaba y suspiraba, pero las bayonetas de cualquier forma ennegrecían sus

⁶⁷¹ En original ruso el autor utiliza *kmo* para decir *Alguien* y *kekmo*, su negación, para *Nadie*.

puntas. Al mismo tiempo, para nosotros era tan cómodo ensartar, como en la varilla de cuentas, – bolas de ábaco – carne crujiente. Y alguien, desde la mañana hasta el anochecer, – qué claramente lo sentía entonces, que en cada día hay 86 000 segundos terriblemente largos y que cada embate nulifica tu propia vida –, un tal alguien oculto en la retaguardia contaba personas: disparo-disparo-disparo. Derribado. Se sacudieron las cuentas: disparos al unísono. Y de nuevo empezó a contar: disparo-disparo-disparo. Y las columnas de cifras cubiertas de gris, los paños del color del lápiz, crujían lejos de la tierra; y la asesinada cifra dócilmente yació bajo el paño de la verde hierba.

En una ocasión me pareció ver a «Alguien». Al atardecer llegaron reemplazos: bondadosos y saludables hombres. Murmuraron – suspiraron: “¡Reina inmaculada!”. El sonido de la cantimplora, el crujido del seguro de las armas de fuego. Resonó la bocina de un automóvil: “Colóquense en orden numérico...”

– ¿Cuál regimiento? – retumbó desde la obscuridad, queda pero claramente.

– Ciento setenta y ocho avia infantería.

– ¿Cuántas bayonetas?

– Dos mil sesenta.

– Ah, comandante del regimiento – dijo a media voz desde el automóvil y terminó: – Ataquen a las 4.30. Desde el sector del grado 171 al grado 93. No tengan compasión...

– Pero, Vuestra Excelencia...

– ¡A un lado! – Y alejándose, las ruedas del automóvil crujieron de manera queda pero clara sobre el camino de tierra.

Y millares de segundos más. La Revolución.

¿Dónde estará «Alguien»? Probablemente bajo la cubierta de un libro de ejercicios, en un sótano, pasando la noche ahora en el número mil y uno, ahora en el número seiscientos sesenta y seis; tiene miedo, todas las cifras han sido encontradas, buscadas y restadas.

Y de pronto... es verdad que fue únicamente un encuentro parcial. En una ocasión junto con amigos, nos detuvimos frente a una grieta de la puerta de recepción del hombre de cuyo trazo con lápiz gris dependía decidir nuestro destino, como resolviendo un simple ejercicio número... Yo no lograba obtener audiencia, pero a través de la delgada grieta de la puerta, apareció por un momento y hacia mí – por un instante – los azules anteojos de cristal, el traje gris raído y la puntiaguda y erizada barba. Desde el tablero, detrás de la puerta, una rítmica y clara voz pronunció: – Usted ha sido eliminado de la lista compañero, nada puedo hacer... Siguiendo –. La grieta se cerró.

Y todavía, tarde o temprano, habrá un encuentro. El último. Recuerdo su “hasta luego”. Así es. Y entonces será: o él o yo.

1921

Resumen

Los conflictos entre la identidad individual y la identidad colectiva en la literatura rusa de la época de la revolución.

El objetivo principal del presente trabajo de investigación es estudiar obras literarias rusas de la época de la revolución a las que recorre un mismo tema que ha sido poco estudiado o reconocido y que, sin embargo, se presenta como una constante, esto es, la evolución de los conflictos entre la identidad individual y la identidad colectiva junto con la correspondiente pérdida de libertades. Los textos literarios y ensayísticos objeto de análisis en el presente trabajo comparten muchas características que van más allá de la época y lugar en la que fueron escritas, siendo la principal y literaria, el tema de los conflictos identitarios. Tema que es abordado desde distintos puntos de vista y en diferentes momentos en el avance de la consolidación del estado soviético, es decir, diferentes momentos históricos, dentro de un periodo de transformación total de la cultura de rusa a soviética.

El orden que sigue el análisis es dictado puramente por la fecha que cada autor asignó a los textos, avanzando cronológicamente, pues otra de las metas es comprender bajo qué mecanismos se forzó a la identidad individual a disolverse en la identidad colectiva. El presente trabajo de investigación no es el primero ni el único en tratar el tema de la identidad durante la era soviética, algunos de los trabajos anteriores han servido de apoyo y están citados a lo largo de los siguientes capítulos. La diferencia y originalidad de la presente disertación estriba en el hecho de que los conflictos se rastrean e intentan comprender a partir de expresiones literarias analizadas de una manera global, i.e., realizando un análisis que incluye todas las partes tanto intra como extra textuales.

Un objetivo más es avanzar en el estudio y presentación de diferentes metodologías de análisis de textos literarios dentro de un contexto multidisciplinar. Se presenta un análisis

literario que busca desentrañar las relaciones entre emisores, receptores y textos, tanto dentro como fuera de los mismos. Es un análisis al que es posible denominar holístico y que se desarrolla en el apartado dedicado a la metodología.

Otro de los objetivos de la presente disertación es la recuperación de textos que resultan relevantes no sólo para la comprensión de la cultura rusa sino también para la comprensión de algunas de las características humanas presentes en todas las culturas. Como ya se ha explicitado, el ser humano es discurso y la materia de la literatura son las palabras, por lo tanto, estudiar las palabras literarias, expresión máxima del discurso, permite comprender mejor el contorno histórico, social y antropológico que rodea dicho discurso. Lo anterior también facilita la comprensión de momentos históricos específicos con características similares.

En el primer capítulo, son analizados en profundidad tres ensayos del poeta Alexander Blok. El primero de 1908: *El pueblo y la intelligentsia* (*Народ и Интеллигенция*); el segundo, como continuación del anterior, *Intelligentsia y Revolución* (*Интеллигенция и Революция*) de 1918, y el tercero: *El ocaso del humanismo* (*Крушение Гуманизма*) de 1919. En los tres ensayos Blok muestra cómo la revolución rusa es una consecuencia derivada de una crisis de la visión humanista del mundo que produce como resultado la privación de la libertad del individuo. Alexander Blok es un poeta simbolista, uno de los movimientos modernistas rusos en los que el lenguaje y sus diferentes posibilidades de uso eran discutidos y experimentados. Algunas de las teorías y transformaciones del discurso creadas por los modernistas se utilizaron después como estandartes de la revolución y con el tiempo se pervirtieron hasta convertirse en discurso soviético.

Asimismo, en el primer capítulo se incluye un apartado en el que se discute la producción artística del poeta durante el año de 1918, año en el que los bolcheviques tomaron posesión total del poder y la Revolución dio lugar a la Guerra Civil. Se da cuenta de lo social

y lo político, de manera obligatoriamente abreviada y condensada para mantener la unidad temática, junto con el análisis literario con la intención de esclarecer los lazos entre los cambios producidos en los diferentes niveles. Blok es uno de los autores más relevantes tanto por sus ideas sobre la literatura y el arte como por sus ideas vanguardistas y su implicación socio-política.

El segundo capítulo analiza de Zamiatin la novela *Nosotros* (*Мы*), una distopía de 1921. Es un análisis que atraviesa la poética del autor expresada en sus ensayos. Los paralelismos sociales y la feroz crítica al régimen Leninista le ganó las etiquetas de anti-revolucionario y enemigo del pueblo y sus obras fueron prohibidas. En *Nosotros*, Zamiatin expresa la pérdida de la identidad individual, la pérdida del «Yo» frente al «Nosotros» dentro de la identidad colectiva. Describe las formas en las que esta última, instalada como forma de vida, aniquila la individualidad. A través del discurso del protagonista y de los juegos con los pronombres personales de la primera persona en singular y en plural, el autor presenta la escisión del individuo. Por un lado está la razón, donde el individuo ha interiorizado su pertenencia y obligaciones para con el colectivo, y por el otro lado está el amor, el erotismo, los impulsos sexuales, todos los impulsos humanos imposibles de ignorar y gobernar. En la novela pareciera imposible reconciliar ambas partes viviendo dentro de un sistema colectivo, sin embargo, Zamiatin presenta una solución al problema: liberarse de las cadenas del colectivo, del «Nosotros», para ser libre como un guerrero escita, i.e., pertenecer al colectivo sin convertirse en su esclavo, sin perderse a uno mismo. Vivir como un guerrero escita significa ser invencible, nunca conformarse con una única y última revolución, nunca volverse estático, vivir en la continua búsqueda de movimiento y cambios.

El tercer capítulo está dedicado a dos de los cuentos de Sigismund Krzyzanowski, un autor brillante y prolífico ignorado como escritor durante su vida. Los cuentos analizados, sumamente representativo de la totalidad de la obra del autor, se titulan *Alguien* (*Hekmo*) de

1921, y *Autobiografía de un cadáver* (*Автобиография трупна*) de 1925. Son narraciones que contienen, en las palabras de sus personajes, densas discusiones filosóficas; el autor es un escritor ingenioso con especial maestría en el lenguaje. Las historias son historias autobiográficas así como representación ficcional de la realidad. Mucho del autor caracterizado como “conocido por ser desconocido”, un escritor que fue “Литературным небытием, честно работающим на бытие”⁶⁷² (Perel'muter, 9) está presente en sus historias: ninguno de los personajes tiene un nombre propio, se representan como no-personas, uno de ellos firma bajo el seudónimo “y otros”, uno más se pregunta “si será posible juntar su *yo* con su medio *yo*, con un poco de *yo*, etc.”.

Además, los personajes viven las mismas situaciones históricas que el autor: la revolución de 1905, la Primera Guerra Mundial, las revoluciones de 1917, la Guerra Civil y la instalación de un sistema totalitario. Mientras más avanza la Historia, más colectivizado y más solo se siente el individuo. Krzyzanowski muestra cómo “la vida rusa se construía desde las alturas de la vida estatal, y se construía mediante la violencia” (Berdiáev, 1997: 265). Para 1925, la extinción del «Yo» era casi total y la identidad individual continúa desapareciendo hasta que finalmente alcanza la muerte física. En el apéndice se incluye la traducción del ruso al español del cuento titulado *Alguien* (*Некто*), inédito en español al momento de la traducción, con el objetivo de hacer hincapié en la importancia que tuvieron los hechos históricos de los primeros años del siglo veinte en el imaginario ruso.

En este trabajo de investigación se demuestra la necesidad de realizar el estudio de las obras literarias y ensayísticas rusas avanzando cronológicamente al ser obras que mantienen un constante diálogo en el tiempo entre ellas y con la Historia. Se demuestra también la relevancia que tiene una indagación histórica realizada a través de los textos al evidenciar la unión de historia, filosofía, antropología, sociología y psicología en una misma expresión

⁶⁷² Inexistencia literaria que honestamente trabajó sobre la existencia.

literaria y ensayística. Se constata la importancia que tiene la literatura dentro de la dinámica del sistema cultural así como su valor como documento histórico.

Ya en 1888 V. Soloviev sentenció: “el cuerpo de Rusia es libre, pero su espíritu nacional todavía espera su diecinueve de febrero⁶⁷³... pues la protección oficial impuesta sobre el espíritu nacional ruso podía ser beneficiosa cuando éste se hallaba en su estado infantil, pero actualmente sólo puede asfixiarlo” (1997: 201-202). Los paralelismos con su época y los años soviéticos continúan: “sean cuales sean las cualidades internas del pueblo ruso, no pueden manifestarse de una forma normal mientras su conciencia y su pensamiento quedan paralizados por la violencia y el oscurantismo gubernamentales” (1997: 202). La ideología soviética continuó con las mismas políticas zaristas expresadas en violentos intentos de dominación del cuerpo, la mente y el espíritu, ayudándose en gran parte, de la manipulación del discurso.

En la presente disertación se exponen tres de los autores que fueron más críticos con el sistema. Los tres autores elegidos, A. Blok, E. Zamiatin y S. Krzyzanowski son parte de la resistencia frente a las imposiciones de gobiernos totalitarios. Son expresión de una gran riqueza literaria y de enorme capacidad creativa y de experimentación, son testimonio de libertad de pensamiento y de palabra. Son también defensores de una individualidad comprendida desde el concepto más puro del humanismo, esto es, una individualidad integradora, no atomizadora ni individualista. Pues como “Schiller ya dijo, y esto es parte de su utopía, que mediante la violencia no habría transformación, que sólo mediante el juego de la belleza sería accesible la síntesis superadora del sujeto escindido” (Aullón de Haro, 28). Al darles voz a estos artistas se recupera su línea de resistencia activa y pacífica.

Se incluyen en apéndices las traducciones de las obras de Blok, Zamiatin y Krzyzanowski, inéditas en español.

⁶⁷³ El 19 de febrero de 1861, es la fecha de la emancipación de los siervos en Rusia.

Summary

The conflicts between the individual identity and the collective identity in the Russian literature from the period of the revolution.

The main objective of this investigation project is to study Russian literary works from the period of the revolution which share a same theme that has not been much studied or recognized and that, nevertheless, it presents itself as a constant. This is, the evolution of the conflicts between the individual identity and the collective identity along with the correspondent loss of liberties and freedom. The literary and essayistic texts object of analysis in this investigation share many characteristics that go beyond the period and place where they were written, being the main and literary, the theme of the identity conflicts. This theme is studied from different points of view and in different moments of the advance of the consolidation of the Soviet State, this means, in different historical moments inside a period of total transformation from Russian to Soviet culture.

The order in which the analysis is done is dictated only by the date each author gave to their texts, moving forward chronologically, because one of the aims of this project is to understand under which mechanisms the individual identity was forced to dissolve in the collective identity. This research project is not the first dealing with the theme of identity during the Soviet era, some of the previous works have served as support and are quoted inside each chapter. The difference and originality of this project is the fact that the identity conflicts are tracked and understood through literary and essayist expressions in a global way, i.e. through an analysis which includes the internal and the external parts of the texts.

One more objective is to advance in the study and presentation of different methodologies to analyse literary texts inside a multidisciplinary context. A literary analysis which searches to unravel the relations between producers, recipients and texts, inside and

outside the texts is presented. It is possible to denominate the analysis as holistic and it is well developed in the methodology section inside the introduction.

Another of the objectives of the present research project is to recover texts which are relevant not only to comprehend the Russian culture, but also to comprehend some human characteristics present in all cultures. As it is expressed in the introduction section, humans are discourse, and literature is made of words, of discourses, therefore, to study the literary words, the highest form of expression of discourse, allows to better comprehend the historical, social and anthropological surroundings of those discourses. This also facilitates the comprehension of specific historical moments with similar characteristics.

In the first chapter, three essays of the poet Alexander Blok are deeply analysed. The first one from 1908: *The people and the Intelligentsia* (*Народ и Интеллигенция*); the second one, as a continuation, *Intelligentsia and Revolution* (*Интеллигенция и Революция*), from 1918, and thirdly: *The Decline of Humanism* (*Крушение Гуманизма*) from 1919. In these three essays, Blok shows how the Russian revolution is a consequence derived from a crisis on the humanistic view of the world which is produced as a result of the deprivation of individual freedom. Alexander Blok is a Symbolist poet, one of the Russian Modernist Art movements in which language and its different possibilities of use were discussed and experimented with. Some of the theories and transformation of discourses created by the Modernists were used later as banners of the Revolution; and with time, were perverted until they became Soviet discourse.

Also inside the first chapter is included a section where the artistic production of the poet during 1918 is discussed. It was the year when the Bolsheviks took complete possession of power and the Revolution gave place to the Civil War. The social and political aspects are included, in an obligated brief and condensate way in order to maintain the thematic unity;

aspects which together with the literary analysis help to clarify the connections between the changes produced in different levels. Blok is one of the most relevant authors because of his ideas on literature and art and because his vanguard ideas and his social and political involvement.

In the second chapter, *We (Мы)* by E. Zamiatin is analysed, a dystopic novel from 1921. It is an analysis that includes the author's poetics expressed in his essays. The social parallelisms and the fierce critique to the Leninist regime gave the author the names of anti-revolutionary and enemy of the people, his works were prohibited. In *We*, Zamiatin expresses the loss of individual identity, the loss of the «I» inside the «We», inside the collective identity. It describes the ways in which the latter, installed as way of living, annihilate the individual. Through the protagonist's discourse and the games with personal pronouns of the first person in singular and plural, the author presents the split of the individual. On the one side, there is reason, where the individual has interiorized his belonging and obligations towards the collective; on the other side, there is love, eroticism, sexual impulses, all the human impulses impossible to ignore and govern upon. In the novel it seems impossible to reconcile both parts living inside a collective system, but, Zamiatin presents a solution: to free oneself from the chains of the collective, of the «We», and to be free as a Scythian warrior, i.e., belong to the collective without becoming its slave, without losing oneself. To live as a Scythian warrior means to be invincible, never to satisfy with one and last revolution, never to become static and to live in a permanent search of movement and changes.

The third chapter is dedicated to two short stories from Sigismund Krzyzanowsky, brilliant and prolific, ignored in his lifetime as a writer. Both stories represent very well the whole of the authors production. They are: *Someone (Некто)* from 1921 and *Autobiography of a corpse (Автобиография трупа)* from 1925. Narrations that contain, in the words of

their characters, dense philosophical discussions; the author is a witty writer with special mastery of language. The stories are autobiographical as well as fictional representations of reality. Much of the author characterized as “known for being unknown”, a writer who was “Литературным небытием, честно работающим на бытие”⁶⁷⁴ (Perel’ muter, 9), is present in his stories: none of the characters have a name, they are presented as non-existent, one of them signs under the pseudonym “and others”, another one asks himself “If it would be possible to put together his *I* with his *half I*, with a *little bit of I*, etc”.

Also, the characters live the same historical situations than the author: the 1905 revolution, the First World War, the 1917 revolutions, the Civil War and the installation of a totalitarian system. The more the History moved forward, more collective and alone the individual felt. Krzyzanowsky shows how “the Russian life was constructed from the high places in the State, and it was build upon violence” (Berdiaev, 1997: 265). By 1925 the extinction of the *I* was almost completed, the individual identity continues to disappear until it reaches the physical death. In the appendix, the translation to Spanish of *Someone*, unpublished at the moment of translating it, is included. The objective is to show the importance of the historical moments of the first years of the twentieth century in the Russian imagery.

In this dissertation the need to analyse the literary and essayist Russian works in a chronological way is demonstrated, because the works maintain a constant dialogue in time among them and with History. It is also demonstrated, the relevance of a historical investigation done through texts, by showing the union between History, Philosophy, Anthropology, Sociology and Psychology inside each literary and essayist expression. The

⁶⁷⁴ Literary non-existence who honestly worked on existence.

importance of literature inside the dynamics of the cultural system is verified, as a valuable historical document.

In 1888, V. Soloviov declared: “the Russian body is free, but its national spirit is still waiting its nineteenth of February⁶⁷⁵... the official protection imposed upon the Russian national spirit could be helpful when it was in an infant state, but now it can only suffocate it” (1997: 201-202). The parallelisms with his time and the Soviet years continue: “whatever the internal qualities of the Russian people, they cannot manifest in a natural way as long as their conscience and thought remain paralyzed by the governmental violence and obscurantism” (1997: 202). The Soviet ideology continued with the same czarist’s politics, expressed in violent attempts to dominate the body, mind and spirit, based mainly in the manipulation of discourse.

In this dissertation three of the most critical authors with the system are presented. The three authors, A. Blok, E. Zamiatin, and S. Krzyzanowsky are part of the resistance to the impositions of totalitarian states. The author’s texts are expression of a great literary richness and enormous creative and experimental capacity, they are testimony of freedom of thought and word. They also defend a type of individuality understood from the purest concept of Humanism, this is, an individuality which integrates, and it is not individualistic or fragmentary. As “Schiller has already said, and it is part of his utopia, through violence there will be no transformation, it is only through the game of beauty that the synthesis of the split subject, will be accessed” (Aullón de Haro, 28). By giving voice to these artists, their line of active and pacific resistance is recovered.

In the appendix are included translations from Russian of some of the works from Blok, Zamiatin and Krzyzanowsky, unpublished in Spanish.

⁶⁷⁵ February 19th, 1861, is the date of the Emancipation of the serfs in Russia.